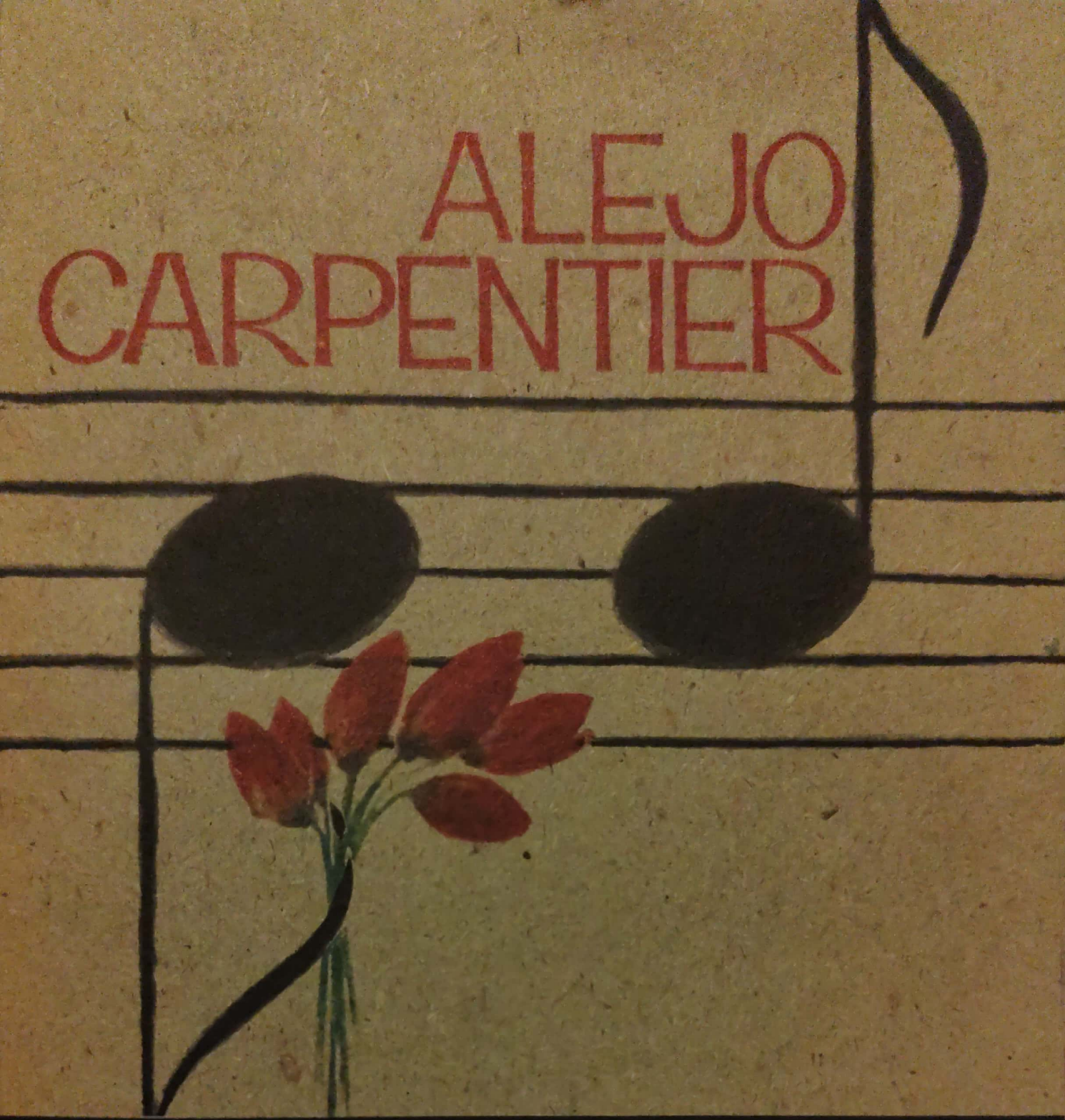
ALEJO CARPENTIER



ÎNTÎLNIRI CU MUZICA

EDITURA MUZICALĂ

Coperta de A. POCH

© Editorial Letras Cubanas, 1980

ISBN 973-42-0079-8

Scanned with OKEN Scanner

ALEJO CARPENTIER

ÎNTÎLNIRI cu MUZICA

Traducere din limba spaniolă de ESDRA ALHASID

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR
ȘI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA
București, 1991

Scanned with OKEN Scanner

VILLA-LOBOS VORBEȘTE DESPRE MUZICĂ

Vorbeam despre Amazon și despre imensitatea lui, despre pămînturile din nord-estul Braziliei, despre rocile tragice din Piedra Bonita, vopsite de sîngele sacrificiilor omenești ; vorbeam despre locurile de dispută din Los Palmares, unde negrii fugiți și-au fondat un «regat» care a durat aproape un secol ; vorbeam despre un deșert unde niște păsări-talăngi ascunse sub carapace de broască țestoasă sună ca niște clopote uriașe ; vorbeam despre Florent Schmit și despre inepuizabila sa tinerețe, despre Honegger care este foarte bolnav, despre Milhaud, care dirijează cu mult brio ; vorbeam despre misionarii din Rio Negro, și despre pseudoantifonarele pescarilor din fluviul San Francisco, care inversează, într-un anumit fel, mitul sirenelor, atunci cînd cîntă pentru a atrage peștii în năvoadele lor... Vorbeam despre tot ce interesează pe acest inepuizabil Heitor Villa-Lobos, care, după două repetiții din cursul zilei, și după dirijarea unui concert simfonic, poate începe un monolog pe timp de trei ore, înainte de a se înapoia la hotelul său și aici să continuie lucrul la cantata pe care o scrie pentru al patrulea centenar de la înființarea orașului Sao Paulo...

Vorbeam despre multe lucruri cînd, schimbînd deodată tema, maestrul mi-a spus :

— Vreau să transmiți un mesaj de-al meu tinerilor compozitori venezuelani... Spune-le să studieze temeinic folclorul țării lor ; să citească lucrările lui Juan Liscano, să asculte înregistrările de cîntece populare realizate de Isabel Aret și Ramón y Rivera... să se îmbibe de muzica ei populară... , însă nu pentru «a face folclor». Nu ! ... Să nu cîrpească temele ; să nu noteze ritmurile... Ceea ce trebuie să facă este să descopere propria lor personalitate prin intermediul muzicilor lor naționale... Să-și descopere propria lor personalitate... mă înțelegi ?... Și atunci — pentru numele lui Dumnezeu ! — să nu caute să fie moderni, originali și noi cu orice preț... Să scrie ceea ce simt, cum simt... Și, mai ales, să resimtă mereu prezent obligația de A NU FI EXOTICI. Niciodată exotici. Nimic, în lucrările lor să nu sune a lucru exotic. Ca tot ce este venezuelan să sune venezuelan și

Scanned with OKEN Scanner

atunci muzica lor va avea întotdeauna un sens universal. Un înțeles pentru toți oamenii. Cum să ilustrez aceasta cu un exemplu ? A ? Da, știu !... Privește... Nimeni nu a avut evlavie mai mare ca mine pentru Béla Bartók. A fost un om admirabil... Cu toate acestea, nu pot suporta muzica sa. Există ceva în ea care mă șochează... Ce anume ?... exotismul ei. Muzica lui Bartók este întotdeauna ceva exotic... Și — revin la ideea mea — ca tinerii de acolo să nu se încăpățîneze a fi originali, avangardiști, moderni... Chiar asta : să nu caute să fie «moderni». Cînd un artist își găsește accentul său adevărat, întotdeauna este original și avansat, chiar dacă nu-și dă seama de lucrul acesta...

Compozitorul face o pauză și adaugă :

— Și, mai ales, libertate ! Nici un fel de consemne, de norme preconcepute, de idei preconcepute... Se poate crea ceva într-adevăr măreț numai dacă te deszăgăzuiești în propria ta expresie. Cînd îmi vine să scriu o succesiune de acorduri perfecte, le scriu... Pînă ce obosesc tot lucrînd cu ele, și atunci încep să fac să sune muzica mea într-alt fel... Alături de a *Șaptea simfonie* a mea care are ceva teribil prin duritate, violență, disonanță, am corale perfect canonice, fără un acord, fără o modulație frustă sau neașteptată...

— Critica poate să aibă vreo influență asupra compozitorului ? — întreb.

— Nu trebuie să aibă — răspunde Villa-Lobos. Afară de aceasta, critica muzicală a pierdut mult din importanța sa din trecut. Au luat sfîrșit timpurile cînd un Hanslick distrugea o partitură dintr-o trăsătură de condei... Azi, în fața criticii, compozitorul trebuie să adopte o singură atitudine.

— Care ? — întreb.

— Să zîmbească și să continuie să compună exact așa cum făcea mai înainte — conclude maestrul.

El Nacional, Caracas, 25 ianuarie 1953

PĂRERI ALE LUI VILLA-LOBOS

Heitor Villa-Lobos se află din nou la Paris.

Orașul care i-a predat cheile și clavecinele sale acum mai bine de jumătate de secol, ascultă din nou poemul simfonic *Amazonul*, ale cărui sonorități erau cunoscute publicului francez căruia i se

Scanned with OKEN Scanner

dăruia astfel viziunea de melos a Braziliei, cu primele audiții din *Malazarte, Uruparu, Serestas,* și alte partituri ale maestrului. Cu ocazia acestei reveniri în Europa, după o absență îndelungată, Villa-Lobos a fost rugat să acorde numeroase interviuri. Și în ciuda volubilității și avalanșei de opinii care i se atribuie de către interlocutori — și nu doar din simpla dorință de a cunoaște răspunsurile sale, ci cu intenția de a-l auzi spunînd ceea ce ar dori ei să audă spunînd —, Villa-Lobos ni se arată, în aceste interviuri, de o totală fidelitate pentru convingerile sale, care străbat prin lume cu muzica sa și, în ideile sale, încă de ani și ani de zile... Nimic academic, sau vreun semn de exaltare a gîndurilor sale estetice proprii pentru a descoperi greșeli la concepțiile altora ; maestrul brazilian ne dă, din contră, o mare lecție de modestie confesîndu-se și dezvăluindu-ne cît de dezarmat se vede un artist înlăuntrul propriei sale epoci, și la imposibilitatea lui de a se ști în mod sigur de ceva.

În creație există ceva hamletic.

Ceva din omul care trăiește în claritatea propriei sale străluciri, înconjurat de umbre.

Știi cum va arăta, care va fi chipul zilei de mîine ?

Știi dacă opera dumitale contribuie într-adevăr la forjarea viitorului ?

Știi dacă strălucirea dumitale, în ciuda succesului, în ciuda elogiilor, în ciuda unei atenții guvernamentale, va oferi lucrării o strălucire adevărată ?...

Villa-Lobos se arată sceptic și surîzător în fața a tot ce tinde a se transforma într-o dogmă estetică.

— În ce direcție vi se pare că evoluează muzica contemporană ? — este întrebat.

— Nu cunosc viitorul — răspunde Villa-Lobos.

— Și ce gîndiți despre trecut ?

— Caut să-l uit.

— Este evident — continuă cel care îl intervievează — că asistăm la o creștere a audienței muzicale în lumea contemporană. Nu credeți dumneavoastră că această audiență se produce în detrimentul calității ?...

— Da. Fără îndoială. Mulțumită radioului, mai ales, muzica este astăzi mai acceptată ca altădată. Însă... crezi dumneata că este *căutată* într-adevăr ? Mă tem că, pentru mulți, muzica a ajuns să se transforme într-un «fond sonor» dezorganizat ; într-o pomadă care mîngîie epiderma, fără a pătrunde în realitate. O unsoare. Sau dacă vreți, un balsam. Din cauza aceasta anumite opere moderne sînt lipsite de o adevărată importanță, pentru că nu răspund unei nevoi interioare.

Scanned with OKEN Scanner

— Poate numiți cîteva excepții.

— Da. Vreau să-l citez pe Alban Berg, de exemplu, compozitor tot atît de revoluționar ca Wagner sau Debussy.

— Credeți dumneavoastră că artistul modern trebuie neapărat să șocheze publicul ?

— Nu. Anumite muzici foarte originale pot să placă publicului, din prima clipă. Este cazul lui Scarlatti și a lui Chopin, compozitori care niciodată nu au făcut nici cea mai mică concesie publicului, și, cu toate acestea, au plăcut.

— Ce credeți dumneavoastră despre filmul realizat cu opera *Medium* de Menotti ?

— Nu-mi place teatrul adus la cinema, și încă mai puțin opera pusă pe ecran...

Realitatea este că, cu respectul lui față de maeștrii trecutului, aversiunea sa de a se întreba asupra viitorului, marea lui dorință de a trăi în prezent, antipatia sa față de confuzia genurilor, Heitor Villa-Lobos, marele brazilian, se exprimă așa cum s-ar fi exprimat un clasic, în orice epocă a istoriei muzicii.

El Nacional, Caracas, 31 mai 1953

EDGAR VARÈSE

În anul 1929, Edgar Varèse visa la un circ. Un circ, ca *Barnum & Bailey ;* un mare cort împestrițat, împodobit cu stîlpi și corzi, cu un tren special și un convoi de furgonete ; un circ în care actorii, mimii, cîntăreții, coriștii, monștrii, să fie de acord să reprezinte, *coast to coast*, de la Atlantic la Pacific, în Statele Unite, o mare taină într-un enorm și singur act, intitulată *The one all alone*. Pentru toate acestea lipseau arene, spații, locuri de acțiune. Varèse concepea enorma sa operă așa cum un impresar de circ poate concepe un spectacol pe mai multe arene simultane. Aici, personajele prologului ; ceva mai încolo, cei din primul tablou ; în cele trei arene — în plus scena — cei cu deznodămîntul. Georges Ribemont — Desaignes, Robert Desnos și eu lucram la libretul acestei opere monstru, în care Varèse substituia templul din Bayreuth cu un tren cu nu știu cîte vagoane, care să traverseze de-a lungul și de-a latul o țară întreagă. În fiecare săptămînă prezentam lui Varèse scenele pe care le ter-

Scanned with OKEN Scanner

minam. Şi în fiecare săptămînă reluam munca noastră. «Încă nu e gata.» «Mai multă concizie în text.» «Steaua care se vede acum pe cer este o supernovă» «Îmi lipsesc piticii şi un cocoşat pentru scena finală.» Munceam şi tot munceam...

Oraşele se întreabă
Niciodată nu s-a plîns atît !
Niciodată nu s-a rîs atît !
Animalele sălbatice
migrează în cursul nopţii.

Munceam.

Seara operei era plină de prevestiri...

O, anunţător de catastrofe !

Piinea singuratecă, moartea copiilor.

Niciodată nu s-a plîns atît.

Cuvîntul, pînă la urmă, se transforma în strigăt de durere. Textul era scris ca o partitură muzicală, pe diferite linii, pe diferite portative.

Varèse lucra la prolog.

Acţiunea : o piaţă publică, într-o oarecare parte a unui oraş asemănător New-York-ului, se înţelege. Încă nu au apărut zorii zilei. Totul se iscă în această nenaştere a zilei. Opera începe în penumbră. Cei care se îndreaptă spre serviciile lor, la muncă, se opresc. Rămîn pe scenă ca şi cum ar aştepta un ordin, o informaţie. Spectatorii par să întrebe ce se întîmplă. Actorii se adună, se îngrămădesc, privesc spre public. Neliniştea creşte. Barele groase de fier ale închisorilor — spunea Varèse — se înmoaie. Trec nişte ocnaşi urmăriţi de focuri de revolver... În final, un iluminat cu vedenii hieratice se perindă în faţa mulţimii. Se primesc asigurări că se pot interpreta minunile. Poate că acolo sus, la înălţimea unui turn, cineva, *The one all alone* va putea explica ce se întîmplă. Însă el rămîne insensibil la tînguirile celor de jos, iar cel cu vedenii contemplă absorbit o nouă stea. Nu există răspuns. Cel mult, semnale telegrafice transmise de orchestră (orchestra desfăşoară în acest caz rolul de *mijlocitoare* între public şi ceea ce se întîmplă pe scenă).

Incapabil de a răspunde la întrebări, personajul este lovit cu pietre. Mai mulţi negri traversează scena îmbrăcaţi în uniforme de ocnaşi. Cîteva ciocane electrice — Varèse le aprecia în mod deosebit — se amestecă la agitaţia orchestrei şi a corurilor. Deodată, se face ziuă ; iată că lumea nu va fi distrusă în noaptea aceasta, care a fost atît de lungă. Astronomul, de pe înălţimea turnului, continuă să contemple cerul. Îndrăgostiţii continuă să se iubească în vreun

Scanned with OKEN Scanner

colţ. Cîţiva oameni joacă şah cu nişte piese enorme. Deasupra scenei — adică, peste arene — răsare soarele. Ne aflăm deja în universul unei alteia din lucrările lui Varèse : *Deşert.*

Partitura lui *The one all alone* nu a fost niciodată scrisă.

Îi datorez lui Louise Varèse satisfacţia de a şti că, lui Edgar — care era obsedat de această temă (el a fost acela care ne-a sugerat-o) — i-a plăcut textul nostru.

Varèse se născuse şi se formase în Europa. Însă nimeni în Europa, prin 1925, nu cunoştea numele de Varèse. Eu am avut privilegiul de a asculta în Mexic, în 1926, *Octandro* dirijat de Carlos Chavez într-un concert de muzică contemporană. Puţin timp mai tîrziu am putut vedea nişte caricaturi publicate de *Vanity Fair,* după care Leopold Stokowski dirija partiturile lui Varèse cu un pistol în fiecare mînă. Necunoscut în Europa, Varèse era, în America, motiv de scandal. *Managerilor* le place muzica mea, îmi spunea, fără ca prin aceasta să fie complet sigur că *managerii* nu preferau plăcutele melodii din *No, no Nanette* şi *Rose Marie,* ce le erau contemporane — melodii pe care Varèse le detesta în mod extraordinar, numindu-le «muzici de apă de *bideu*». Avea aceeaşi păreri şi despre Jazz (o părere singulară la un om care îi plăcea atît de mult munca la alămuri şi instrumentele de lemn) ca şi pentru cîntecele lui Mireille, despre care spunea : «Ai ascultat porcăriile acestea, precum *Culcaţi pe fîn* sau *Povestea bătrînului grădinar care bea şi merge alături de drum ?*» Orice muzică scrisă doar pentru a distra îi era odioasă. În epoca în care Robert Desnos şi eu petreceam serile ascultînd-o pe dolofana Brick-Top (în *rue* Fontaine) şi punînd discuri cu Sophie Tucker şi cu Vaughan de Léath, muzica populară venită din Statele Unite lui Varèse îi era indiferentă. Cu atît mai puţin nu îi plăceau *negro spirituals.* Şi, mai tîrziu, cînd a petrecut cîteva zile în Spania, s-a îngrozit văzînd luptele de tauri. «Nimic din toate acestea n-au nimic cu epoca noastră» — spunea. Îi plăcea întrucîtva muzica cubaneză care pe atunci începea să pătrundă în Paris. Nu pentru că avea ceva «plăcut» — de asemenea o considera «apă de *bideu*» —, ci pentru ritmurile de percuţie, care îl interesau mult. Cu toate acestea, lucru curios, Varèse avea slăbiciune pentru Puccini. Nu pentru Puccini pe care îl ascultăm în fiecare zi, prin toate părţile. Melodiile lui Puccini nu-l interesau. Cu toate acestea, îmi spunea :

> Puccini nu scrie niciodată vreo scenă în plus. Actele sale sînt de o durată perfectă. Are un simţ prodigios al teatrului. Şi orchestra sa sună admirabil pentru ceea ce vrea el să obţină...
> Puccini scria mult pentru turneele în provincie. Pentru acelaşi motiv, trebuie observat că orchestra sa sună tot atît de bine cu douăzeci şi patru şi cu şaizeci de muzicanţi.

Scanned with OKEN Scanner

Încă din epoca formării sale muzicale, Varèse simţea o afecţiune profundă pentru Busoni, un mare respect pentru Mahler şi pentru Richard Strauss. Vorbind despre Busoni, repetă frecvent o frază a acestuia : «Căutaţi propriile voastre forme. Nu vă lăsaţi supuşi de formele cunoscute, caduce ; lucraţi, în primul rînd, asupra posibilităţii unor forme noi, personale.»

Citind această frază, într-un articol acum vreo treizeci de ani, am primit o replică vie din partea lui Ernest Ansermet, care calificîndu-l pe Varèse de «fals maestru» *(sic)* afirma că, forma clasică era «un element de inteligibilitate», un mijloc de a trece de la particular la universal. Apoi — cu trecerea anilor — am putut măsura ceea ce invenţia de forme a adus în mod categoric muzicii contemporane. Opinia lui Busoni este astăzi mai valabilă ca oricînd.

«Să nu mă vedeţi ca un compozitor — spunea Varèse. Sînt un artizan care speculează cu frecvenţele.» Este sigur că Varèse nu compunea aşa cum face un *compozitor* în practica meseriei sale. Concepea audiţia lucrărilor sale — din partea publicului — ca un fel de *test*, ca o probă de rezistenţă, ca ceva ce trebuia să se experimenteze oricum — ceva, pentru el, aşa cum ai face dragoste. Lucrul nu era deloc uşor : acolo pe scenă, pe estradă, muzicanţii întrebuinţau instrumentele pentru a emite sunete, pentru a face o muzică străină oricărei noţiuni muzicale convenţionale. Lipsite de teme (cu toate că în *Octandro* încă există elemente ce ar putea fi considerate ca un material tematic), fără intensităţi variabile, fără mase de acorduri (acordul este, prin definiţie, altceva) lipsite de orice simţ *armonic*, construcţiile sonore ale lui Varèse, elaborate pornind de la posibilităţile structurale ale instrumentelor de acum, nu se supun schemelor compoziţionale de tip clasic. Această muzică, pentru prima oară, punea chestiunea *evenimentului*, al *întîmplării sonore*, perceput, ascultat, simţit chiar în acelaşi moment al «pornirii» sale — adică fără *înainte* nici *după*. Aproape toate lucrările scrise de Varèse în America au fost executate la Paris între cele două războaie, din 1928 pînă în 1931. Audiţiile destul de tumultoase — cu toate că nu prea —, aveau loc în faţa unui public care nu ştia cum să reproducă expresiile de dispreţ pe care mai înainte şi le manifestase pentru *Sărbătoarea primăverii*. Aplauzele care au salutat audiţia lucrărilor *Hiperprisme*, *Octandro* sau *Integrale* nu implicau o adevărată înţelegere a ceea ce era scris. Se aplauda în Concertele Gaillard cu Poulet *(Americile)*, sau cu Slonimski *(Arcana*, în sala Pleyel), ceea ce muzica lui Varèse avea, în aparenţă, atît de disonant. În acel moment exista o mare preocupare pentru disonanţă, pentru politonitate şi pluritonalitate. Trebuia, atunci, să se accepte sub acest titlu disonanţele lui Stravinski, precum şi cele ale lui Milhaud şi Honegger — şi, datorită faptului

Scanned with OKEN Scanner

că supărau puţin mai mult auzul, disonanţele lui Varèse. Pe acesta îl preocupa prea puţin să facă să se asculte acumulări de note atît de disonante. Pentru el noţiunile de consonante şi disonante nu existau.

Nu îi plăcea Puccini ?

Pentru el muzica era altceva. Şi acest altceva a fost ceea ce nu înţelegeau cei care au ascultat muzica lui din 1928 pînă în 1931.

Critica îi era favorabilă. Se vorbea de profesiunea sa «atît de sigură», de ştiinţa sa a orchestraţiei, de formidabila sa tehnică. Pornind de la punctul de vedere al dirijorilor orchestrei sale, Slonimski a ajuns inclusiv a-l prezenta pe Varèse (în programul unuia din concertele sale) ca pe un «Einstein franco-american». Sensul profund al acestei muzici scăpa majorităţii celor care o ascultau. «Cînd s-a executat *Americile* pentru prima dată — îmi spunea Varèse — o bătrînă a făcut pipi în sală. Cu altă ocazie o femeie şi-a pierdut pantofii.»

Fără îndoială că bătrîna şi femeia care îşi pierduse pantofii au simţit fiecare cîte ceva. Însă sensul muzicii lui Varèse, semnificaţia ei, se află mult mai departe, în afară de orice reacţie de ordin fizic.

Muzică ce trebuie experimentată, însă, în epocă, nu se afla în situaţia de a fi experimentată — pentru că, zguduind şi răsturnînd obiceiurile noastre, se adresa celei mai subtile dintre inteligenţe şi ne angaja la o audiţie foarte diferită de toate acelea pe care le cunoşteam.

Varèse nu simţea nici o afecţiune pentru dirijorii de orchestră. Îi detesta. Îi numea «oamenii ăştia care îşi agită fundul». Avea, în toate acestea, o certă admiraţie pentru Kleiber — deoarece acesta dirijase primele audiţii ale lui *Wozzeck*. Vorbea despre Scherchen cu respect, însă simţea oroare pentru Toscanini şi pentru Bruno Walter. Îl tolera pe Klemperer. Totuşi — şi acesta este unul din aspectele contradictorii ale lui Varèse — se avea bine cu Stokowski, care, cu puţin timp mai înainte, dirijase *Americile*. (Fireşte, nu cred că Stokowski a înţeles lucrarea pe care a dirijat-o. *Americile* nu este o partitura care «trebuie» şi se «poate» dirija. Mi-e teamă că Stokowski dirijase *Americile* în aceeaşi formă în care ar fi dirijat o simfonie de Mahler).

Cînd Verèse trăia la Paris în *rue de Bourgogne*, am avut ocazia să-l întîlnesc pe Stokowski într-una din reuniunile pe care Louise şi Edgar Varèse le dădea în ficare sîmbătă. Stokowski mi-a descris o sală de concerte ideală pe care visa s-o aibă în Statele Unite. Va fi o sală în formă de scut, care să se lărgească spre fund pornind de la o scenă foarte mare, cu scopul de a obţine «o acustică miraculoasă». Poziţia fotoliilor ar permite izolarea totală a spectatorului.

Scanned with OKEN Scanner

Niște apărătoare de pîslă îl va separa de vecinii săi. Între public și scenă, un rînd de crizanteme. Stokowski a făcut o serie de desene pe care i le-am arătat lui Varèse : «Va fi lucrul cel mai frumos din lume», a declarat Stokowski.

Prostii ! (a spus Varèse). Munca orchestrei este un spectacol extrem de interesant de văzut : de exemplu, munca secției de percuție. Cincizeci, o sută de persoane se află în orchestră, uniți într-un efort gigantic. Știu foarte bine că se va ajunge să nu avem decît orchestre electronice, pentru care este suficient să apeși pe un singur buton. În vremea noastră, trebuie să ne vedem cu oamenii. Nu sîntem încă liberați de orchestra clasică, de cea romantică. Orchestra viitorului nu există încă. Sîntem datori să utilizăm mijloace arhaice, din lipsă de altele, mai perfecționate, a căror funcțiuni nu sînt încă bine definite. Avem nevoie de producători de sunete de o intensitate variabilă și de înălțimi de sunet determinate de cîte ori este necesar. Spectacolul orchestrei este indispensabil pe tot parcursul timpului în care se lucrează cu instrumentele actuale. Concepția lui Stokowski este greșită ; este o stupiditate.

Cu toate că muzica compozitorilor timpului său nu îl satisfăcea pe Varèse, el se arăta generos cu contemporanii săi. Le dedica o expresie politicoasă : «*C'est joli.*» Fraza aceasta zisă fără ironie, zîmbind, reprezenta de fapt condamnarea lui a acestei muzici. Deoarece pentru a face muzică «frumoasă» se afla Puccini — adevărata muzică «frumoasă», dacă este vorba despre această mică lucrare măiastră care este *Gianni Schichi*. Varèse detesta «frumosul» gen Milhaud — cînd acesta făcea muzică «frumoasă» —, «frumosul» gen Honegger. Prefera mai degrabă ceea ce numea «apă de *bideu*».

În 1930, epoca înapoierii lui Varèse la Paris, ne aflăm acolo îndopați cu *Concerti grossi* neoclasice, executate la toate concertele ; muzică de la care nu rămîne nimic. *Concerto grosso* a unui muzician grec ; *Concerto grosso*, Sala Pleyel, marți ; *Concerto grosso* de Markevitch, sala Conservatorului ; *Concerto grosso* de Conrad Beck, de Pipkov, bulgarul, de Petridis ; mai tîrziu, de Ernst Bloch. Și asta nu era totul. În continuare la *Pulcinela* ascultam niște *scarlatiene* și niște *cimarosiene* aranjate la moda zilei. Minunate partituri ale secolului al XVIII.-lea, care nu erau executate în forma în care erau scrise, ci împodobite cu sughițuri de fagot, de sincope venite de la *jazz* — un manierism, ce adăuga baroc la baroc. Această vogă a neoclasicismului cauzase eșecul lui Varèse. Lucrările sale se executau, însă numai o singură dată ; produceau o confuzie în public, însă acesta nu făcea eforturi să le cunoască și nici să le recunoască.

«Einstein-ul franco-american» al lui Slonimski era apreciat în ce privește tehnica, tot așa cum cineva se exprimase despre «duritatea de piatră a New-York-ului». Iubitorii de muzică însă îl descopereau pe Kurt Weill și estetica songului.

Scanned with OKEN Scanner

Varèse simţea o slăbiciune pentru compozitorii Americii latine ; pentru Roldán, în special, de la care eu posedam două partituri de orchestră : *Minunea din Anaquillé* şi *La rebambaramba,* pe librete scrise de mine. Lui Varèse îi plăcea cu adevărat muzica lui Roldán, inspirată din folclorul cubanez ? Mă îndoiesc. Pentru el această muzică era «frumoasă». Însă utilizarea percuţiei îl interesa — mobilizarea unui arsenal de timpane (diferite de cele ale orchestrei tradiţionale), guire (instrument făcut din strujeni), clavecine, maracasuri (instrument făcut dintr-o tigvă) şi tambure bongo, instrumente de percuţie cu posibilităţi de expresie care îl încîntau. Varèse a studiat grafica lor, tehnicile pentru notarea lor (maracas mîna dreaptă, maracas mîna stîngă, timpane, etc.).

A fost prieten şi cu brazilianul Heitor Villa-Lobos, care fixase tehnicile folclorice ale ritmurilor în multe din lucrările sale.

Iată aci ceremonia : în jurul unei mese de lemn, sub un arbore, se întrunesc douăzeci sau treizeci de muzicanţi populari.

Fiecare din ei aduc trei, patru, şase sau opt instrumente de percuţie.

Fiecare îşi aşează instrumentele lor pe masă.

Sînt clipe de aşteptare.

Soseşte un fel de general, de *Kappelmeister* prevăzut cu un fluier.

O nouă aşteptare.

Tensiunea creşte la toţi.

Se aude fluieratul.

Toată lumea ţîşneşte. În timpul execuţiei muzicanţii schimbă instrumentele. *Muta, da capo, ad libitum...* Şi totul poate dura douăzeci de minute, jumătate de oră. Deodată, linişte. O linişte neprevăzută, insuportabilă. Muzicanţii privesc, ridică instrumentele peste capetele lor, în semn de sfidare. Liniştea se prelungeşte, interminabil. Din nou se aude fluieratul. O nouă ţîşnire.

O fotografie, care este unul din cele mai bune documente iconografice păstrate de Louise Varèse, îl arată pe compozitorul lucrării *Octandro* alături de Villa-Lobos în balconul apartamentului acestuia din urmă de la Paris, în piaţa Saint-Michel. Un cvartet de corzi s-au reunit, în ziua aceasta, în casa lui Villa-Lobos pentru a descifra cîteva lucrări de tinereţe ale compozitorului brazilian. «Cîntaţi cît de fals, după cum doriţi — spune Villa-Lobos muzicanţilor. Însă aveţi grijă de ritm. De el depinde lucrarea.»

Are dreptate (m-a făcut atent Varèse puţin mai tîrziu). Totuşi, a vorbi de ritm nu este suficient. Ritmul nu este altceva decît constanta unui

Scanned with OKEN Scanner

puls. Lipseşte altceva. Percuţia trebuie să vorbească, să aibă propriile sale zvicniturі, propriile sale sisteme sanguine. Trebuie să transmită puterea sa ansamblului orchestrei.

Pierre Boulez, mai tîrziu, mi-a vorbit şi el despre zvîcnituri. În muzica lui Villa-Lobos, Varèse căuta viaţa intensă în jocul de percuţie în care instrumentele tradiţionale se amestecă cu instrumentele deja clasice în Brazilia şi Cuba : clavecin, maracá, timpane percutate cu mîinile, — şi cu palmele, cu falangele, şi extremităţile degetelor —, apoi fluiere indigene, clopoţei şi mandoline neobişnuite.

Varèse ştia că muzica sa nu place publicului de la concerte. Prin urmare, îşi crease un public imaginar compus — aşa pretindea — din învăţaţi, studenţi la filozofie şi — de ce nu ? — din *manageri*. După el, *managerii* aveau simţul arhitecturii şi al noilor structuri. (Pentru libretul *The one all alone*, Varèse ne-a sfătuit să dăm corurilor numele unor valori cotate la bursă : *Anaconda*, *Rio Tinto*, *Parana*, care seduceau, mai ales, prin puterea evocatoare a cuvintelor). Varèse nu a putut niciodată să-mi citeze numele unui singur *manager* care să fie interesat în mod particular de lucrarea sa, însă figura *managerului* cititor de coduri, client al *Wall Street*-ului, îi captiva gîndirea. «Charles Ives era un *manager*», observa el. Şi Varèse avea dreptate în a-l aminti : opera lui Charles Ives nu încetează de a cîştiga prestigiu în faţa ochilor noştri, cu neçrezutele sale — în 1906 — suprapuneri de grupuri instrumentale, de orchestre abia amestecate, unde o fanfară militară traversează deodată incinta simfonică şi sună într-un ton diferit de cel al ansamblului.

Prin 1930 am văzut sosind la *Hôtel du Maine*, unde locuiam eu la Paris, un extraordinar Varèse. Era îmbrăcat în pantaloni cu dungi negre şi gri după moda vînzătorilor din marile magazine ; în plus, mai purta şi o vestă gri peste o jiletcă din aceeaşi stofă şi o cravată plastron, de asemenea gri.

— Renunţ la muzică, — declară Varèse. Muzica, în ziua de azi, nu mai interesează pe nimeni. Devin *manager*. Să nu rîzi. Am cap pentru afaceri. Voi oferi serviciile mele unei mari întreprinderi. Cu cunoştinţele mele de matematică şi fizică voi putea triumfa.

Nu cunosc succesul lui Varèse în aceste domenii (care în mod curios prefigurează cele pe care trebuia să le întreprindă, mult mai tîrziu, în faţa unor firme cinematografice din Hollywood). Puţin mai tîrziu el pornea împreună cu soţia sa spre Statele Unite.

Cîteva scrisori, din cînd în cînd.

Scrisori scurte, precise, clare, desenate cu această scriitură mărunţă incisivă — se pare că se sprijinea, scriind, pe hîrtie — prin mijlocul cărora se exprima într-un limbaj lipsit de echivocuri, foarte descriptiv.

Asupra stilului său, el însuşi spunea : «Celine scrie aşa cum vorbesc eu.»

Şi Varèse vorbind era un întreg spectacol verbal, prevăzut de cuvinte picante, de argou şi expresii suburbane.

Lui Léon — Paul Fargue îi plăcea să-l audă vorbind. (Se cunoscuseră mai de mult, cînd compozitorul te făcea să te gîndeşti la un «frumos model italian.»)

În scrisorile sale, omul lui *Hiperprisme*, lui *Octandro*, lui *Integrale*, lui *Arcana*, constata uitarea în care este ţinut, fără a se plînge de aceasta. Cînd succesul l-a ajuns, cu lucrarea sa *Deşert*, mi-a răspuns în felul acesta la scrisoarea în care îi exprimam bucuria mea :

«Am stat liniştit mai mult de douăzeci de ani.»

Şi în aceiaşi scrisoare îmi trimetea textul pe care i l-a consacrat Ribemont — Dessaignes, unul din colaboratori lui *The one all alone*.

Eu cunoşteam lucrarea *Deşert* cu mult timp înainte — inclusiv chiar înainte de a fi concepută. Varèse o purta cu el încă de la *Americele*, al cărui final era deja o schiţă a acestei lucrări. Varèse se îndreptase spre *Deşert* prin diverse contexte, prin o succesiune de preocupări, de căutări, care l-au dus să lucreze în laboratoare de acustică şi la studiouri radiofonice pentru a învăţa controlul frecvenţelor. Avea o părere foarte personală şi justă despre muzica veche :

> Ieri (îmi spunea într-o zi) am petrecut patru ore împreună cu Paul le Flem citind lucrări de Pachelbel, Buxtehude şi alţi contemporani ai lui Bach.
>
> Nu am nimic ce spune.
>
> Totul este perfect. Însă, această muzică ni se pare perfectă din cauză că nu putem exercita asupra ei simţul nostru critic ?
>
> Sîntem capabili de a descoperi prostul gust, locurile comune ?
>
> În baroc, de exemplu, cîte formule, repetiţii, reiterări nu ar exista şi ale căror adevărate puncte slabe nu reuşim să le vedem ?

Cînd l-am văzut pentru ultima oară, la New York, în 1942, Varèse repeta o lucrare de Bruckner într-un cor pe care îl înfiinţase cu funcţionari ai unor societăţi de asigurare şi agenţii de publicitate.

Ceea ce mi-a spus despre Pachelbel şi despre Buxtehude putea fi şi adevărat — şi de o formă mai evidentă — în legătură cu Bruckner, însă Varèse avea slăbiciune pentru Bruckner.

Commerce, Paris, iulie 1962

Scanned with OKEN Scanner

STRAVINSKI ŞI SKRIABIN

Ştim cu toţii că Boris de Schloezer este unul din oamenii care au contribuit cel mai mult la cunoaşterea muzicii lui Stravinski. Într-o epocă în care marele compozitor rus era încă extrem de discutat, Boris de Schloezer ne-a oferit primul eseu substanţial cu privire la lucrările sale, în *La Revue Musicale*. Şi spun «primul» deoarece dacă într-adevăr Ernest Ansermet consacrase deja un stadiu cu aceeaşi temă, în aceeaşi publicaţie, acesta nu cuprindea decît ciclul primelor producţii, fără a ajunge la această partitură decisivă care continuă să fie *Les Noces*.

Boris de Schloezer, în schimb, termina munca sa cu reproducerea unor importante fragmente din *Les Noces*, care au impresionat foarte mult — îmi amintesc — pe mai mulţi compozitori cubanezi ce se aflau prin anul 1924, încă în căutarea unui drum propriu.

Apoi, eminentul muzicolog a publicat o carte întreagă asupra lucrărilor lui Stravinski. În ea căuta să legitimeze tendinţa neoclasică a unui artist rus, vorbindu-ne, puţin cam arbitrar, despre caracterul *rus* — încorporat la cultura rusă, mai exact cea din bulevardul *Nevski* şi din construcţiile ţarinei Ekaterina...

Apoi, Boris de Schloezer îl renegase pe Stravinski un timp oarecare. Califica epoca lui *Apolo Musagete*, a *Sărutului vrăjitoarei*, şi a *Jocului de cărţi*, de «artă la puterea a doua», adică : artă bazată pe o altă artă, cultură care se hrăneşte din o altă cultură... Acum, după treizeci de ani, admiratorul de altădată, avizatul exeget, revine la primele sale iubiri, lăudînd — şi sînt total de acord cu el — potenţialul de renovare ce se observă în lucrările recente ale lui Stravinski cum sînt *Agon* şi *Canticum sacrum*, în aşteptarea, pentru a putea cunoaşte, a lui *Threni*, mulţumită discului.

Într-un interviu pe care l-a oferit acum cîtva timp, Boris de Schloezer evoca anii săi de ucenicie în muzicologie, lăsîndu-mă surprins de destăinuirea că, în 1920, singura partitură a lui Stravinski cunoscută în Rusia (exceptîndu-se, desigur, vreo lucrare din tinereţe) era *Pasărea de foc*.

Nimeni, la Moscova, sau la Petrograd nu ascultase *Petruşka*, şi cu atît mai puţin *Sărbătoarea primăverii*, în ciuda fenomenalului scandal produs de această partitură, cu şapte ani în urmă, în seara premierei la Paris. Ceva în plus : Aleksandr Skriabin fusese posesorul unei transcripţii pentru patru mîini, a acestei lucrări, şi o preţuia foarte puţin. Tot atît de puţin o apreciau tinerii compozitori ce se

Scanned with OKEN Scanner

aflau în jurul autorului *Poemului extazului* și care aveau o admirație înfocată. față de acesta.

Pentru ei, *Sărbătoarea primăverii*, această lucrare brutală, puternic centrată în ritmul și în posibilele diversificări ale celulei ritmice, nu semnifica un pas înainte, ci un regres al anumitor valori primordiale ale muzicii care, după ei, erau depășite... Nu trebuie să se uite, cu atît mai puțin — și astăzi se uită prea mult — că, preceptele artistice ale lui Skriabin au ajuns să aibă, în primii ani ai acestui secol, o importanță considerabilă. De nu s-ar fi produs revoluția în 1917, muzica rusă ar fi fost dominată, timp de treizeci de ani, de umbra lui Skriabin.

Și faptul acesta este ceva ce mi-l explic destul de rău, trebuie să recunosc. Pentru că dacă este adevărat că-l consider pe Aleksandr Skriabin drept extraordinar — prodigios — în anumite compoziții pentru pian, încărcate de premonițiuni de viitor, așa cum sînt ultimele *Preludii* sau *Spre flacără* (a scris de asemenea în minunate structuri de sonată), există aproape întotdeauna ceva neizbutit, nemulțumitor, în marile sale lucrări pentru orchestră. Timp de ani am auzit vorbindu-se admirativ de *Poemul extazului* (1904) înregistrat excelent pe disc de o orchestră sovietică. Nu neg că această enormă frescă instrumentală, condusă de o idee vag ezoterică, să nu aibă momente foarte frumoase. Există un cert «impuls skriabinian», foarte caracteristic, ce nu poate fi ascuns... Însă în ansamblul său, *Poemul extazului* este decepționant prin repetările sale, prin durata sa excesivă, prin momentele sale de forță care îl evocă prea mult pe *Zarathustra* lui Strauss... Cum să nu fii recunoscător discului, posibilitatea de a putea asculta, acum, anumite partituri ce nu se executau niciodată la concerte?... De cîte lucruri nu am luat cunoștință, mulțumită înregistrărilor fonografice !...

El Nacional, Caracas, 17 aprilie 1952

RICHARD WAGNER (1813—1883—1963)

În acest an (1963) s-au împlinit la 13 mai și 13 februarie — o sută și cincizeci de ani de la naștere și optzeci de ani de la moartea lui Richard Wagner. Cu o mai mare desfășurare de alămuri ca niciodată vor suna acum temele conducătoare ale tetralogiei la Festivalul

Scanned with OKEN Scanner

de la Bayreuth. Și din nou va merge publicul — așa cum spunea Nietsche — să se «lase devorat de bătrînul Minotaur» la incomoda sală *Festspielhaus*... Wagner și Napoleon sînt cei doi bărbați despre care s-au scris cele mai multe cărți în secolul trecut. Și dacă amintirea lui Napoleon continuă să alimenteze un comerț de scrumiere, de „presse-papier" — e, călimări cu vulturi imperiali și busturi ce întotdeauna sînt însoțite de știutul braț rezemat de vestă, mitologia wagneriană încurajează, chiar și azi, o vastă industrie de gravuri, facsimile de manuscrise, figuri de valkirii și de Sigfrizi, amulete și fetișuri de un gust destul de deplorabil. Generația lui Debussy, generația lui Milhaud și Honegger a proclamat că opera lui Wagner și-a pierdut toată vigoarea. Însă adevărul este că în fiecare zi crește numărul de înregistrări integrale a dramelor sale lirice, după ce Republica Democrată Germană, la redeschiderea porților Operei de Stat, la sfîrșitul trecutului război a făcut-o cu *Meșterii cîntăreți*, înainte de a se oferi alte noi și magnifice interpretări din *Tristan și Isolda* și *Inelul nibelungilor*.

Cînd Wagner a apărut la orizontul muzicii europene, toată lumea știa ce înseamnă o operă. De la Monteverdi — dezvoltată de Gluck, umflată de Cherubini și Spontini, puțin violentată de Beethoven în *Fidelio* — opera continua să se construiască pe sine însăși, de acord cu scheme de fiecare dată mai precise. Scheme care deveneau formule. Căpăta o importanță de fiecare dată mai mare acea fanfaronadă inaugurală de altă dată, «sinfonie» (la modul francez sau italian) care astăzi se numește «uvertură». Acțiunea începea cu un cor. Apoi apăreau personajele dramei cîntînd în texturi ajustate la psihologia lor (cui îi venise acea idee că un bas trebuie să aibă, obligatoriu, un comportament omenesc deosebit de cel al unui tenor ; de ce inocența și bunătatea erau afectate coloraturii, în timp ce cele mai rele instincte se cuveneau unui glas de contralto ?) și în felul acesta formai partitura ce era compusă, uneori, în cincisprezece zile, pentru a putea achita nota de plată la hotel, sau în mai puțin de o săptămînă (așa cum știa să facă Rossini) folosindu-se de o uvertură ce inițial era destinată unei opere babilonice pentru ca în final ea să se afle în capul unei aventuri de oameni bărboși și bărbieri sevillani. Se asculta *Gemma di Vergy* sau *Maria Stuart* de Nidermeyer, cu spiritul aceluia care asigură la o premieră cinematografică a lunii. Și opera, tratată în acest fel, se îmbibase în asemenea obiceiuri de lenevie auditivă în public, încît concertul simfonic sau de muzică de cameră abia de avea auditori în acei ani de sfîrșit ai romantismului — atît de asemănători anilor douăzeci ai unei Havane unde lumea cronicii sociale, acea «lume cunoscută», părea să ignore că, în materie de muzică, există ceva situat mai presus de stagiunile lirice ale maestrului Bracale.

Scanned with OKEN Scanner

Se știa ce era o operă.

Confecționarea unei opere era un lucru învățat pînă și în aulele unui conservator cu totul oarecare. Mulți compozitori de categoria a doua trăiau din fabricarea de opere. Pînă ce, într-o bună zi, a apărut în panorama muzicii europene un strașnic tulburător german. Și acest tulburător știa, desigur, ce înseamnă a confecționa opere. O demonstrase în *Rienzi,* cu muzică de călușei, eficientă și dinamică, din finalul uverturii. O demonstrase în Corul torcătoarelor din *Vasul fantomă* (cu toate că spada destinului va începe să se arate în «Balada Sentei») ; o demonstrase cu marșul din *Tannhäuser* și cu epitalamul din *Lohengrin,* bucăți înscrise deja în repertoriul fanfarelor municipale... Însă, pe măsură ce trecea timpul, acel tulburător german se singulariza prin unicitatea paginilor sale componistice. De unde era de neconceput ca o operă să nu prezinte un balet în actul al doilea (abonaților vechi îi încînta debutantele baletului), muzicianul german nu pretindea nimic mai mult decît suprimarea totală a grațiosului intermezzo coregrafic, considerîndu-l de prisos. El, spre marea nemulțumire a celor care mînuiau formulele utile la confecționarea unei opere, proclama că împărțirea partiturii în «numere» (arii, duete, cvartete, ansambluri etc.) era ceva absurd și că, în locul acestora, trebuia să se asculte un discurs continuu, neîntrerupt și nu încredințat doar vocilor, ci structurat în funcție de mijloacele orchestrale. Se știa că o partitură a sa — cea din *Aurul Rinului* — trebuia să se cînte fără întrerupere — fără intermezzouri — timp de două ore. Inventa instrumente noi. Pretindea șase harpe și șapte instrumente de percuție pentru o tetralogie monstruoasă, nereprezentabilă, în care apăreau pitici, giganți, dragoni, cai și urși, ca așa-zis exponent al unei «muzici a viitorului» fără viitor posibil...

Același Nietzsche — un timp prieten al artistului — se arăta obosit de imaginațiile și grandilocvențele lui : «Detest pe Wagner — spunea —, cu toate că nu pot suporta altă muzică...» Muzica lui Wagner striga la cer, urla, triumfa — sau era fluierată — în toată Europa. Își făcea o prezență strașnică care dobora, puțin cîte puțin, întreaga industrie a unei fabricări de opere facile, întreaga producție lirică în serie. Începea, pentru istoria muzicii, o eră wagneriană ce se va extinde pînă la începutul secolului al XX-lea, tîrînd după ea eroii și miturile sale.

Aflîndu-ne acum la o sută cincizeci de ani distanță de la nașterea lui Wagner, poate rezulta interesant de examinat opera sa în funcție de muzica actuală, făcînd bilanțul vigorii și prezenței ei.

El Mundo, 8 iunie 1963, Havana

Scanned with OKEN Scanner

1809 (JOSEPH HAYDN) 1959

În vara aceasta se va comemora, în toată lumea muzicală, o sută cincizeci de ani de la moartea lui Joseph Haydn, denumit în mod curent — cu vizibilă, dar şi relativă nepotrivire — «tatăl simfoniei», autor al unui asemenea număr de simfonii încît nu a putut fi stabilit pînă astăzi un catalog exact şi cronologic al acestora. Deocamdată ştim că pot fi atribuite acestui profund creator nu mai puţin de 104 simfonii, 84 cvartete, 19 opere, 5 oratorii, 115 liturghii, 44 sonate, 407 cantate, 163 «piese pentru bariton», în plus o mare cantitate de divertismente ce au fost rătăcite de-a lungul timpului. Admiratorii lui socotesc că producţia lui Haydn a atins cu siguranţă cifra de 1500 de lucrări.

Pînă acum cîţiva ani era curent să se audă vorbindu-se despre Haydn oarecum dispreţuitor. «Este foarte plăcut să asculţi muzica sa — îmi spunea un compozitor faimos —, însă dacă nu îl asculţi e acelaşi lucru.» Sonatele sale erau predate studenţilor — începătorilor de la clasa de pian — împreună cu *Rondo gitano* sau *Menuetul regilor*, ce erau situate în categoria de bucăţi de salon. Din simfoniile sale abia de ascultăm : *numărul 13 (Oxford), Regina*, şi trei sau patru în plus, fără a uita simfonia *Infantila*, oferită drept o plăcută curiozitate de unele orchestre simfonice.

Haydn era considerat de mulţi ca un amabil muzician, marcat cu amprenta de eleganţă ce a caracterizat întreaga producţie artistică a secolului al XVIII-lea, însă muzician puţin profund şi lipsit de vlagă...

Nimic mai greşit.

Sonatele sale au fost atît de prost executate în conservatoare, încît am sfîrşit a nu le da atenţia necesară.

Să revenim însă la ele. Să ascultăm cu atenţie, să analizăm părţile lor de *andante*, de *larghetto*, timpii lor lenţi în general, şi vom rămîne uimiţi de adîncimea gîndirii sale şi de originalitatea structurii lor. Există, în unele din aceste mişcări lente, care abia dacă ocupă o pagină de ediţie (există încă şi mai scurte), accente, inflecţiuni, fraze a căror gravă emoţie anunţă cele mai bune *andante* ale lui Beethoven şi nu puţine preludii ale romantismului.

Dacă o întreagă frivolitate a unei epoci este exprimată în menuete, în rondourile concluzive ale simfoniilor lui Haydn (să ne amintim adorabila mişcare finală a *Simfoniei numărul 13*, pe care un prieten al meu o califica foarte ingenios de *Petruşka* vienează a secolului al XVIII-lea, ştiind foarte bine ce dorea să spună), în mişcările lente, cînd nu se supun prea mult formulei banale a lui *maggiore* şi *minore*,

Scanned with OKEN Scanner

vorbește un muzician desăvîrșit, mult mai meditativ și bogat în viață interioară decît majoritatea contemporanilor săi... Dacă nu a fost cu totul «tatăl simfoniei» așa cum vor unii, uitînd considerabila producție a maeștrilor școlii din Mannheim, el a contribuit la maturizarea ei, ducînd-o la starea în care a găsit-o Beethoven. Ceea ce este destul de meritoriu.

«În sfîrșit încep să știu cum trebuie să fie întrebuințate alămurile», spunea cu o adorabilă umilință, cu cîțiva ani înainte de a muri, acel Joseph Haydn, autor de lucrări atît de numeroase pe care admiratorii săi actuali nu izbutesc să stabilească un catalog complet al lor...

El Nacional, Caracas, 31 martie 1959

ANUL MOZART

Așa cum se poate citi în registrul de botezuri al catedralei din Salzburg, copilul Wolfgang Amadeus Mozart s-a născut în enoria respectivă în ziua de 27 ianuarie 1756... Ceea ce înseamnă pentru noi că anul care va începe se află situat sub semnul muzicii, comemorîndu-se în el — în afară de centenarul morții lui Robert Schumann — bicentenarul nașterii autorului *Flăutului fermecat*.

Trec anii, și «Miracolul Mozart» continuă să fie prezent.

Opera sa nu a fost niciodată discutată, nici negată, exaltată sau devalorizată — în acord cu atmosfera timpului — așa cum s-a întîmplat cu creația altor compozitori, aplaudați în viață, uitați puțin după moartea lor, exhumați cincizeci de ani mai tîrziu, în ritmul neliniștilor diferitelor generații.

Fapt este că nimeni ca Mozart nu a ilustrat teoria «stafiei» lui Garcia Lorca.

Deasupra puterii sale creatoare, deasupra strașnicei sale măestrii, tehnice, exista în el această grație, această «stafie», acest dar de a transforma în aur curat tot ce atingea, pe care îl întîlnim foarte rar în istoria artei.

Omul capabil de a dicta noi norme teatrului liric, cu un *Don Juan* ce deschide traiectoria operei moderne ; artistul care deja a prezis romantismul în unele din ale sale *Fantezii* pentru pian ; geniul care a anunțat cel mai sigur venirea lui Beethoven, ajunge la noi în unele pagini atît de deslușite, atît de albe — prin puțina cantitate de cerneală întrebuințată — care te face să strigi ca la un miracol.

Scanned with OKEN Scanner

Din ce este făcută muzica lui Mozart ?

Din nimic.

El rupsese cu disciplinele contrapunctice ale predecesorilor săi, transformînd acompaniamentul melodiei într-o simplă legănare armonică, atît de simplu în scriitura sa încît părea gîndit ca pentru mîini de copil.

Acolo unde alţii au pus straşnice dublefugi, Mozart plasa rondouri jucăuşe, delicioase menuete, inefabile *cantabile*, atît de simple, atît de clare, încît au rămas la capacitatea şi a unor studenţi din anul trei la pian.

Şi cu toate acestea în toate există ceva ca un suflu divin, o energie proprie, o dinamică invizibilă, o forţă, un «nu ştiu ce», în care există doar o singură definiţie în acest alt «nu ştiu ce» care este «stafia» poetului tragediei *Yerma*.

Revoluţionar profund, aşa cum au fost toţi marii artişti, Mozart a intuit totul. A mărit posibilităţile tehnice ale orchestraţiei, probînd combinaţiile instrumentale posibile. (Oare nu a scris piese pentru armonică, o *Fantezie pentru orologiu de muzică* şi un *Andante pentru orgă mecanică* ?) A adus forma de sonată pe planul maximei ei maturităţi, desăvîrşind toate căutările formale ale clasicismului cu propria sa creaţie. A inventat, cu *Don Juan*, drama lirică modernă. Şi în ce priveşte presupunerile asupra viitorului... nu anunţă cromatismul din *Tristan şi Isolda* în *andantele din Simfonia Nr. 40...* ? Însă la fel ca toate geniile autentice, Mozart era revoluţionar fără a se lăuda că este ; prin inclinaţie naturală, prin imaginaţie. Trecutul şi viitorul trăiau în el, fără a cunoaşte date.

Născut acum două sute de ani, continuă să fie prezent printre noi, la fel de tînăr, la fel de proaspăt, la fel de adorabil, ca delicios-sul paj din *Nunta lui Figaro*, înfiorat de dragoste — mereu uimit în faţa spectacolului lumii şi al vîntului care îi povesteşte istoria sa.

El Nacional, Caracas, 18 noiembrie 1955

BEETHOVEN CEL DE FIECARE ZI

Cunosc puţine cărţi de o lectură atît de plăcută ca aceste *Caiete de convorbiri ale lui Beethoven*, pe care eminentul muzicolog francez J. G. Prodhomme ni le prezintă, în totalitatea lor, într-o excelentă ediţie critică.

Scanned with OKEN Scanner

Așa cum se știe, începînd din 1818 surditatea autorului *Simfoniei a noua* a fost absolută. Compozitorului nu-i mai serveau la nimic aparatele acustice. Astfel, a fost necesar să poarte întotdeauna în buzunare un caiet sau carnet, în care prietenii și interlocutorii săi să poată scrie, în orice clipă, ceea ce îi aveau de spus. In felul acesta a rezultat un total de 127 de caiete ce ne informează, zi de zi, despre viața lui Beethoven, între anii 1819 și 1827, într-un mod indirect, căci ni se arată răspunsurile la întrebările sale, știrile care i se dau, pe lîngă comentariile în jurul ideilor sale, referințe asupra unor lucrări muzicale și literare ce îl interesau, etc. Acesta, așa cum bine spune compilatorul, «în felul unei convorbiri telefonice în care se poate auzi doar o singură voce.» Uneori, totuși, Beethoven exprimă prin scris anumite opinii pe care ar fi fost mai bine dacă le-ar fi comunicat în mod discret unui interlocutor, ia note de tip muzical, face confidențe, indică titlul unei cărți, și marea sa prezență rămîne afirmată, astfel într-o convorbire întreruptă care este o constantă informație despre gusturile sale, modul său de viață, plăcerile și aversiunile sale, căci tovarășii lui obișnuiți de discuții îi vorbesc — așa cum este firesc — de lucruri susceptibile să-i fie pe plac sau interesante, cînd nu răspund concret la întrebările sale.

Rezultatul acestui fapt este tot atît de pasionant ca un roman, căci vedeam trăind în jurul marelui om o întreagă lume vieneză, într-unul din momentele sale cele mai agitate din istoria secolului al XIX-lea. În cercul de prieteni al lui Beethoven, ce se reunea în fermecătoarele cafenele și taverne ca „Lebăda Albă", „Cămila Neagră", „Ariciul Înverșunat", „Orașul Trieste" — degustîndu-se vinuri excelente, și adresîndu-se cuvinte de laudă femeilor frumoase —, gîndirea era liberală. Se ura Sfînta Alianță, și erau alături de oamenii care îl vor obliga pe Fernando al VII-lea[1] să restabilească Constituția din 1812. În 1823, formarea armatei celor O Sută de Mii de Fii ai Sf. Louis, din inițiativa lui Louis al XVIII[2] pentru a interveni în Spania, umple de indignare pe comesenii lui Beethoven. Unul dintre prietenii lui cei mai intimi îi spune : «Mi se pare că noi, europenii, ne aflăm într-o clară retrocesiune, și că a sosit momentul în care America își va înălța cultura. Circumstanțele actuale justifică toate aspirațiile Americii (Latine) la independență.» Aceste cuvinte arată foarte clar că, o dată în plus, numele lui Bolivar se auzise în acele convorbiri.

Curios este că, în fața evenimentelor, omul care șterse cu atîta supărare dedicația adresată lui Napoleon de pe frontispiciul **Simfoniei**

[1] Fernando VII, rege al Spaniei (1784—1833) (N. tr.)
[2] Louis XVIII (1755—1824), rege al Franței din 1814 pînă în 1824. Măsurile sale reacționare îl făcură nepopular. (N. tr.)

Eroica, știind că acesta se va încorona împărat, nu-l mai vedea pe Corsican cu aceiași ochi în 1820. Peters, prietenul său intim, într-un dialog ce nu pare să existe obiecțiuni din partea compozitorului, îi spune : «Dacă Napoleon ar reveni azi, ar avea o primire mai bună. Ca german am fost cel mai mare dușman al său ; însă l-am iertat, avînd în vedere toate cîte se întîmplă. Cuvîntul său domina epoca sa. Avea simțul artei și al științei, și ura întunericul... Fiii revoluției și spiritul timpului său pretindeau un bărbat ca el...» Mai departe, se știe că un compozitor, prieten al lui Beethoven, a fost însărcinat să compună o liturghie pentru ex împăratul, captiv la Sfînta Elena. «Dumneata ar trebui să scrii un imn», îl sfătuiește Peters. Alt comesean, pasionat pentru evenimentele ce se desfășurau pe vremea aceea în Lumea Nouă, îi semnalizează magnificul subiect pentru o epocă care ar fi sosirea lui Pen în America, și fondarea Pensilvaniei...

...Și toate acestea, într-o consecventă degustare de vinuri fine, bere de Regensburg, musturi de Rin ; într-un consecvent banchet de stridii venețiene, fazani de Boemia, gîște de Pomerania, țipari, cîrnați, fripturi de rațe, ni se restituie un Beethoven deosebit de voluptuos, plăcut la vorbă, uman, cu totul deosebit de eternul torturat pe care unii se încăpățînează să-l vadă în cel ce a scris *Fidelio* și *Simfonia a V-a*.

El Nacional, Caracas, 29 aprilie 1952

SCHUBERT : LEGENDĂ ȘI REALITATE

În zilele acestea se organizează o mulțime de concerte și recitaluri, pentru a comemora — cu destul de mare anticipație, desigur, avînd în vedere că luna exactă este noiembrie — una sută douăzeci și cinci de ani de la moartea lui Franz Schubert... Și cu acest motiv, se ia în considerare din nou figura autorului minunatelor cicluri de lied-uri, repetîndu-se, în multe cazuri, locurile comune, frazele obișnuite care, în decursul unui secol și mai mult, s-au adăugat memoriei sale.

Pentru multă lume, Franz Schubert este muzicianul fermecător, miop și timid care a avut o iubită cu fața ciupită de vărsat, a suferit pentru micuța Carolina Esterhazy, a compus cîntece delicioase și a constituit, pe scurt, protagonistul ideal al unei serii de filme total

Scanned with OKEN Scanner

fanteziste în ceea ce privește strict biografia. Legenda vrea ca *Neterminata* se datorează unei dezamăgiri sentimentale care l-a împiedicat să-și termine simfonia ; iconografia tradițională îl reprezintă sub bolta unei oarecari taverne vieneze, bînd mari cantități de vin alb, în timp ce vreo angajată zvîrlugă și obraznică cîntă „*Păstrăvul*" fără a-l privi — neștiutoare cine este autorul melodiei, și nici în stare să-l admire. Pentru oamenii cumsecade, acest compozitor a fost întotdeauna un omuleț naiv, modest, incapabil de a fi conștient de propriul său geniu — și, încă mai puțin, de a poseda cel mai neînsemnat sentiment tragic al vieții.

Cît de deosebit de această legendă, foarte însuflețită de cinematograf, este Schubertul ce ni se revelă după un examen mai chibzuit al ultimelor sale lucrări !... Să recitim ultimele sale sonate pentru pian, compuse aproape de moarte. Există în ele intuiții fenomenale, ferestre deschise spre viitor, ce lasă înmărmurit pe acela care le descoperă, la o sută douăzeci și cinci de ani distanță. În acest *andante*, există o frază deja caracterizată prin inconfundabila inflexiune a unui Schumann care încă nu-și spusese ultimul cuvînt. Ceva mai încolo, este Brahms cel care apare, într-un tip de variațiuni care se realizează doar pe plan ritmic, cu o foarte singulară comprimare de valori înăuntrul unității cadenței. Chopin, din capul locului, este presimțit, prevăzut, ghicit, cu o uimitoare luciditate. Și uneori — o efemeră, miraculoasă, de necrezut impresie ! — o frază care se înalță peste armonii de septime și none, ni se anticipă momentul central din *Sonatina* de Ravel...

La artiștii care au avut o existență mai scurtă, se întîlnesc, uneori, aceste bogății teribile — aproape excesive pentru debilii umeri ai ființei umane — ce aparțin deja zilei de mîine. Este ca și cum destinul, făcîndu-l să întrevadă viitorul, ar vrea să repare, puțin, nedreptatea unei treceri prea scurte prin regatul acestei lumi. Este cazul lui Rimbaud, prezicînd întreaga poezie ce se va face după moartea lui. Este cazul lui Pergolesi, exercitînd o influență care niciodată nu putea fi destinată, logic, tinereții sale de compozitor lovit de moarte prematură. Este Lekeu, trecînd în posteritate doar cu o singură *Sonată*... Și este Schubert, oferindu-ne, în ultimii ani ai vieții sale, una din lucrările cele mai lucide, profunde, prevestitoare, din întregul romantism...

El Nacional, Caracas, 30 iulie 1953

Scanned with OKEN Scanner

CENTENARUL LUI SCHUMANN

Lumea muzicii își va aminti, în 1956, centenarul morții lui Robert Schuman. Și așa cum producția anumitor compozitori din trecut a putut fi victima unei devalorizări de moment (cea a lui Brahms, la începutul acestui secol ; cea a lui Mahler, prin anul 1920) aflîndu-se în bătaia tuturor curentelor de idei care stabilesc contraste între generații, producția lui Robert Schumann a fost prezentă cu timpul — cu toate timpurile —, intactă și magnifică, ajungînd pînă la noi cu indestructibila tinerețe a ceea ce este genial, și prin merit propriu ; a ceea ce, răspunzînd din plin dorințelor unei epoci, a știut să întrevadă viitorul. Nimic nu poate să ni se pară mai proaspăt, mai plin de sevă, de energie, de talent, de peren lirism, ca anumite pagini din *Kreisleriana*. din *Fantezii* din *Scene infantile*, atît de încărcate de viitor ca unele compoziții profetice de Chopin. În timp ce un Spohr, un Herold, un Spontini, pe care Schumann îi admira, desigur, au rămas simple nume dotate cu o semnificație istorică, autorul *Carnavalului*, mult ma tîrziu de la teribila sa moarte, continuă să fie viu și locuiește în lumea noastră de fiecare zi.

Pentru motivul că opera sa este una din acelea care nu suferă nici o știrbire cu trecerea timpului, este interesant să-l amintim pe Schumann critic muzical, solicitat de evenimentul artistic al momentului, situat în temporal, unde obișnuia să se arate de o singulară clarviziune. Articolele sale — așa cum știm — erau scurte, tăioase, de o implacabilă duritate, uneori fiindu-i suficient doar o singură frază pentru a submina piedestalul unui idol de moment. Recitite însă la distanță de timp, uimesc prin tot ce afirmă. Muzicianul se înșela rareori atunci cînd își judeca contemporanii. Spunea despre ei, în multe cazuri, ceea ce timpul nu făcea decît să confirme. Să reamintim impresia lui față de *Oberon* a lui Weber, compozitor pe care îl admira mult ; «Ceva excesiv de liric. Pînă și aceeași muzică, inferioară în prospețime față de alte opere ale aceluiași Weber.» La cunoștință, tardiv desigur, de *Bărbierul din Sevilla* de Rossini ? Diagnosticul este bine nimerit : «Muzică mereu veselă, plină de idei, cea mai bună pe care a scris-o Rossini. Artista Viardot-Garcia își ia mari libertăți în interpretarea operei ; abia de lasă intactă o singură melodie.» Asistă la o reprezentație a *Favoritei* de Donizetti ?... «Nu am ascultat decît două acte. Muzică pentru teatru de marionete.»

Scanned with OKEN Scanner

Îl respecta pe Wagner. Găsea că muzica sa — cea din primele opere — avea o «culoare genială». Îl considera «bogat în idei, însă mai puțin bogat în melodii» — ceea ce era exact, dacă ne gîndim la criteriul de moment. Se întreabă, cu toate acestea, «dacă nu este omul epocii», ceea ce denotă o vie intuiție. Însă nu-i ierta că a «aranjat» anumite pasaje din *Ifigenia în Aulida*, de Gluck, a cărui muzică «va fi tînără atît timp cît va dura lumea». Ceea ce îl scotea din fire era emfaza, zgomotul, procedeele lui Mayerbeer : «Ceea ce îi aparține în întregime este acest ritm atît de lăudat, atît de fastidios de sîcîitor, atît de inadecvat, în sfîrșit, care traversează aproape toate temele din *Hughenoții*» Scena sfințirii săbiilor, i se pare o «*Marsilieză deghizată*». Și conclude, în mod feroce : «După *Cruciatul* l-am numărat și pe Meyerbeer printre muzicieni ; după *Robert diavolul*, am șovăit ; însă după *Hughenoții*, îl așez fără scrupule printre acrobații Circului Franconi.»

Și cînd trebuie să-și dea părerea asupra *Profetului*, al aceluiași autor, se mulțumește să scrie fără titlu, desenînd la sfîrșitul articolului o mare cruce neagră, care echivalează unui *requiescat in pace*.

El Nacional, 3 noiembrie 1955

CORESPONDENȚĂ DE GIGANȚI

Acum cîtva timp am avut ocazia de a mă referi, chiar în această coloană, la corespondența lui Romain Rolland și Richard Strauss, care făcea neașteptate lumini asupra elaborării anumitor pasaje din *Jean Christophe*. Însă în zilele acelea, trebuia să mă mulțumesc doar cu cîteva scrisori, prezentate de o revistă. Astăzi lectura cărții, publicată recent, în care este ordonată totalitatea acestei corespondențe care începe din 1899 și pînă în 1926, și din care reiese în mod limpede că există mult din caracterul și temperamentul lui Strauss în personajul din Jean Christophe. Afară de aceasta, însuși Romain Rolland i-a atras atenția compozitorului, într-o scrisoare care ne dă cheia pentru variatele capitole din *Bîlciul din piață*.

De altminteri, ar fi greu de găsit o culegere de scrisori mai nobile, mai inteligente, mai pline de calitate umană, ca a acestor doi giganți, care au desfășurat un rol atît de considerabil — pe tărî-

Scanned with OKEN Scanner

muri atît de deosebite care, uneori, ar fi putut ajunge să fie opuse — în prima jumătate a acestui secol. În scrisorile lor, ce cuprind un fel de cronică a epocii, ambii ni se arată de o talie cu adevărat ilustră... Față de atîția și atîția scriitori care, la publicarea unei cărți, trăiesc dornici, neliniștiți, tulburați, în așteptarea lui «ce se va spune ?», se înalță un Romain Rolland, creatorul născut — creator prin spiritul său presant, din necesitate profundă —, care spune, imediat, lui Richard Strauss, a cărui părere trebuie să-i fi fost destul de prețioasă : «În clipa de față scriu un roman a cărui temă este viața unui muzician. Primele volume au și apărut. Însă nu-mi amintesc dacă vi le-am trimis.» Romanul nu este altul decît *Jean Christophe*. Și după «cîteva volume publicate»... scriitorul se întreabă dacă le-a trimis celui mai bun prieten al său !...

Cu un instinct detector sigur, Romain Rolland prevede deja, în 1905, extraordinara personalitate a tînărului doctor Schweitzer ; vorbește de Strauss, cu entuziasm, și de studentul Edgar Varèse ; îi recomandă o «încîntătoare pianistă parizianăși foarte frumoasă desigur, ceea ce nu poate fi decît plăcut», care îl va vizita foarte curînd. Este vorba de atunci tînăra Wanda Landowska... Apoi, în scrisori și pagini de ziar, luăm cunoștință de viața lui Ravel, fin, distins, pe cît de modest pe atît de bogat în idei, ce pare foarte îndurerat de ostilitatea unui Debussy, a cărui valoare rămîne oarecum știrbită din cauza acestui gest urît. Toți muzicienii epocii, dirijorii faimoși, criticii, interpreții, defilează în aceste pagini, mulțumită cărora luăm cunoștință, pe loc, că Mahler dirija «ca o pisică gata de atac», în timp ce Nikitsch ducea histrionismul dirijatului orchestrei... pînă acolo încît își machia mîinile.

O singură dată, în timpul acelei lungi prietenii, Romain Rolland se supără pe Strauss (vara lui 1905) aflînd că-și pusese geniul său în serviciul unui text care i se părea detestabil : *Salomé* de Wilde. Și, lăsînd deoparte orice curtoazie, strigă la el fără cea mai mică considerație, în tonul lui Colas Breugnon :

> Dumneavoastră germanii nu înțelegeți nimic din poezia franceză ; nimic. Și o judecați cu un aplomb imperturbabil !... Ce naiba de text este acesta, a lui Wilde, pe care l-ai ales dumneata ? Un jargon literar străin oricărui adevăr ! Și dumneata pretinzi a da un ton realist declamării unei poezii anglobelgiene decadente ? Ce înțelegi dumneata din tragedie, cu coturni sau fără de ei ? Citește-l pe Nietzsche ! El, da, a înțeles-o !...

Înfruntînd orice piedici, Strauss continuă, imperturbabil, compoziția lui *Salomé*, pe care Rolland o disprețuiește..., însă la a cărei realizare acesta sfîrșește prin a colabora foarte activ dînd zilnic

Scanned with OKEN Scanner

sfaturi muzicianului, în ce privește mînuirea prozodiei franceze. Și sfîrșește prin a-i spune, în același timp entuziasmat, afectuos, iritat și magnanim : «Dumneata valorezi mai mult decît *Salomé* de Wilde. Lasă să moară ce trebuie să moară și rămîi dumneata în viață !»

El Nacional, Caracas, 11 iulie 1953.

REABILITAREA LUI MAHLER

Nimic nu este mai periculos pentru înțelegerea exactă a unei arte, anumite noțiuni generalizate — adoptate fără o prealabilă verificare a adevărului lor — care circulă între oamenii unei generații, surprinși în buna lor credință de cuvîntul unor teoreticieni și critici mai mult sau mai puțin autorizați. Ceea ce inițial a spus un artist prestigios, în apărarea propriei sale estetici și în detrimentul celorlalte, se obișnuiește a fi primit plin de respect de către observatorii devotați, care se însărcinează să difuzeze știrea. Astfel, anumiți compozitori de la începutul acestui secol, iubitori să lucreze în forme mici — fără ca aceasta să micșoreze avîntul geniului lor creator —, au promulgat o serie de interdicții în jurul unor muzicieni ca Brahms și Mahler, ce erau situați, prin caracterul lucrărilor lor, la un pol cu totul opus. Debussy, arbitrar ca toate geniile, a devenit campionul unui antigermanism ce atingea, în trecut, opera lui Beethoven, fără a ierta, se înțelege, creația lui Wagner. Discipolii și imitatorii lui l-au urmat în această ordine de idei, creînd o atmosferă de împotrivire la producția unui Gustav Mahler, încît se poate afirma că, între cele două războaie, era aproape imposibil de a asculta o partitură a sa în afara Germaniei, Austriei și Statelor Unite. Două generații au crescut în credința că simfoniile lui Mahler erau interminabile, aride, monstruoase în extinderea «scărilor de timp», compozitorul neținînd seama de avertismentele acelora care îl sfătuiau ascultîndu-i lucrările în mod cinstit, fără prejudecăți și idei preconcepute. A-l apăra pe Brahms constituia, prin anul 1930, o dovadă de snobism. De la Anton Bruckner, i se critica «vulgaritatea», fără a cunoaște adevărata frăgezime a anumitor pagini ale sale. Și astfel, un fel de *tabu* îndepărtă din sălile de concert, timp de ani, pe trei dintre compozitorii mai reprezentativi din a doua jumătate a secolului al XIX.-lea.

Astăzi, Bruno Walter, care a fost prieten și discipol predilect al lui Gustav Mahler, continuă cruciada sa mondială în favoarea operei maestrului. Și, în toate părțile, se întîlnește un public de fiecare dată mai surprins în fața importanței acestei opere, foarte admirată la timpul său, și acum din nou, după o odihnă forțată, cu străluciri de revelație. Ceea ce se considera ca «trivial» în simfoniile sale, se acceptă astăzi ca o manifestă voință de a utiliza elemente populare și chiar vulgare — prin care Mahler se arăta drept un precursor. Se începe a se înțelege că vastele proporții ale mișcărilor sale se datorau dorinței de a evita repetiții textuale de teme, cu ajutorul unui amplu mecanism de variațiuni concepute, adesea, înăuntrul aceleiași sonorități orchestrale. Se observă cum compozitorul a exercitat în realitate o enormă influență asupra unor compozitori actuali, ca Prokofiev și Șostakovici. Și se mai observă că acest gigant, înverșunat în a aduce la bun sfîrșit sarcini gigantice — omul se înălța în mintea lui la scara unui titan —, știa să se manifeste, atunci cînd era nevoie, în valori de poezie și de duioșie.

Bruno Walter face foarte bine că răspîndește opera sa în toate părțile. Discipolul preferat nu putea aduce un omagiu mai bun memoriei aceluia care, în afară de prodigios dirijor de orchestră, a fost și un autentic inovator.

El Nacional, Caracas, 15 iulie 1955.

UN DOMN NUMIT MAHLER

Dacă anul 1960 s-a scurs fără ca cineva să-și amintească, mai cu seamă, de un domn numit Gustav Mahler, de la a cărui naștere (1860) s-a împlinit un secol, poate că, mustrate de uitare, numeroase grupări simfonice europene se vor grăbi să comemoreze cincizeci de ani de la moartea (1911) autorului lui *Lied von der Erde* anunțînd mai multe festivaluri consacrate operei sale... Nimeni, e adevărat, nu s-a gîndit s-o facă — exceptînd Viena — acum douăzeci de ani. În mediile muzicale de atunci numele de Mahler era obiect al unui zîmbet disprețuitor. Producția sa era ținută de confuză, anacronică, în afară de spațiu și epocă, cu simfonii extrem de lungi și repetate, dense, acumulative de instrumente ; pline de complicații considerate absolut inutile ; acea vioară ce cîntă un ton mai sus, din *Simfo-*

Scanned with OKEN Scanner

nia a patra ; acele harpe cîntate cu un plectru din *A şasea ;* acele mandoline, acele blocuri chinezeşti, acele clopoţele, ce erau adăugate unui ansamblu sonor mereu mărit, pînă a culmina în a *Opta,* cu o masă de o mie de executanţi... Mahler s-a văzut, într-o bună zi, făcîndu-i-se onoarea ca o stradă din Paris (frumoasă, desigur) să-i poarte numele. Însă în acest Paris unde avea o stradă, au trecut mai mult de treizeci de ani fără ca numele său să apară în programele de concert — ceea ce este un lucru destul de grav pentru cel care dăduse numele unei străzi şi care nu exercitase altă meserie decît acea de compozitor. Ei bine, duşmanii lui Gustav Mahler puteau fi liniştiţi. Brahms, din vina lui Debussy şi a discipolilor săi, fusese victima unei uitări asemănătoare, fără a avea măcar o stradă a lui pe unde să se poată plimba. Lui Jean Christophe, protagonistul din romanul lui Romain Rolland, nu-i plăcea muzica sa — cum nu gusta nici pe cea a lui Debussy, pe care o judeca cu o iritată duritate repetînd fraze luate textual în corespondenţa lui Richard Strauss... Pînă ce, într-o dimineaţă oarecare vînturile şi-au schimbat direcţia, patimile s-au liniştit şi Brahms a revenit în sălile de concert, reîntinerit, cu pielea obrazului trandafirie, cu o satisfacţie ce plesnea prin răscroielile vestei... Mahler a trebuit să aştepte puţin mai mult. Însă iată că-l avem aici din nou — i-a sosit clipa —, foarte palpabil, purtînd în gesturi o neglijenţă romantică, cu resturile de săpun de ras pe obraz, cu părul nepieptănat, dojenindu-ne, cu complexul său freudian de copil rătăcit într-o pădure, însă foarte bine dispus să primească omagiile ce îi vor fi oferite la a cincizecea aniversare a morţii sale.

Este limpede că revitalizarea lui Mahler se face mai greu decît cea a lui Brahms, a cărui uitare de moment se datora unei nedreptăţi care nu afecta cu nimic impecabila structură a simfoniilor sale. Mahler a fost un muzician extrem de inegal care, după o minunată mişcare simfonică (prima parte din *A doua simfonie,* de exemplu) putea deveni divagator şi chiar trivial, cu toate că planurile sublimului nu îi erau interzise cînd se înălţa pînă la emoţia pură din *Kindertotenlieder.* În Mahler există multe frunze uscate, alături de pagini extraordinare. Însă nu trebuie să uităm că dacă vreodată a fost pe punctul de a-şi rupe gîtul, întotdeauna a fost pentru că, ambiţios în creaţia sa, nu i-a fost teamă de periculosul joc al zborului lui Icar. Şi lucrul acesta este foarte respectabil la un artist. Astăzi nu ni se par atît de gratuite harpele sale cîntate cu un plectru, nici mandolinele sale, nici speculaţiile sale cu percuţia, cînd vedem acum o întreagă nouă generaţie (Boulez, Nono, Stockhausen...) căutînd culori noi orchestrale — noi texturi sonore — pe aceleaşi cărări. Şi în

Scanned with OKEN Scanner

ce privește anumitele tratări masive ale alămurilor, anumite acumulări de mijloace, este bine de a reaminti că un compozitor ca Șostakovici datorează mult, în a sa *A șaptea simfonie*, de exemplu, procedeurilor mahleriene. Lucrul acesta a fost semnalat, acum cîțiva ani, de critici ca Adolfo Salazar și Paul Collaert. Nici scena bătăliei din *Aleksandr Nevski* de Prokofiev, nu este scutită de o afinitate — perfect consimțită, mai ales — cu începutul *Simfoniei a doua* de Mahler. Ceea ce rezultă foarte logic de vreme ce, cînd compozitorii francezi, de la începutul acestui secol renegau, din rațiuni polemice, anumitele tendințe născute în Europa centrală, compozitorii sovietici cu predilecția lor de a lucra în mare, tratau mari mase instrumentale și vocale, analizau și studiau ceea ce le convenea lor mai bine, fără a se lăsa influențați de prejudecăți estetice ce nu depășeau periferiile Parisului.

Cu multe greșeli, Mahler a fost totuși un mare muzician. Ca dirijor, ca interpret, a lăsat o amintire de neșters în cei care l-au cunoscut, pentru conștiința sa artistică, pentru spiritul său artizanal, pentru severitatea sa tehnică. A fost, împreună cu Nikitsch unul din primii dirijori «moderni» în ce privește felul de a face să muncească o orchestră în acord cu discipline ce erau foarte puțin uzuale în epoca sa și care astăzi s-au generalizat acolo unde există un adevărat respect pentru muzică. Opera sa creatoare, discutabilă uneori în ceea ce se referă la detalii, la anumite «scări de timp» eronat dilatate, este din acelea care rămîn și cresc cu anii, în ciuda acelora care iau drept valori desăvîrșite anumite monede de metal lipsite de valoare deja retrase din circulație.

El Mondo, La Habana, 27 decembrie 1960

PREMIUL LUI HINDEMITH

Premiul Jean Sibelius, oferit de curînd lui Paul Hindemith, atrage din nou atenția lumii muzicale spre opera și personalitatea acestui mare compozitor, care și-a fixat reședința definitivă în Statele Unite, după ce a fost expatriat de intransigența artistică a regimului nazist... Apariția lui în istoria artei sunetelor coincide cu înflorirea expresionismului german — mișcare a cărui importanță ni se relevă de fiecare dată mai mare pe măsură ce se scurg anii.

Scanned with OKEN Scanner

Erau zilele *Cabinetului doctorului Caligari* — film unic în genul său şi care a suportat victorios proba timpului — ; a picturii lui Kokoschka şi a lui Otto Dix ; al teatrului lui Georg Kaiser. Executant magnific al muzicii de cameră, Paul Hindemith nu dispreţuia *jazz*-ul, care se introdusese bine în Europa, adus de trupele nord-americane. În zilele acelea a scris o lucrare caracteristică de moment, intitulată 1922. Este vorba de o *suită* pentru pian, terminată cu un zgomotos *shimmy* ce va îmbogăţi un întreg ciclu de partituri umoristice, unele din care erau destinate teatrului.

Însă Hindemith, din temperament, nu era un umorist în felul lui Poulenc tînăr, sau lui Milhaud din «*Tangoul Fratellinilor*». Dacă s-a lăsat purtat, un timp oarecare, de o tendinţă spre caricatură, la întrebuinţarea fanfaronadelor de circ şi de *music-hall*, foarte proprie şcolii «Celor şase» parizieni, inspiraţia sa autentică era gravă, severă, exigentă în ce priveşte conţinutul şi forma, aşa cum o va demonstra imediat cu concertele sale pentru diverse instrumente (există unul pentru instrumente de suflat şi orchestră, care este o mică minunăţie), în cvartetele sale profunde, şi în partitura din prima sa operă de mari proporţii : *Cardillac*. Împreună cu asta, preocupat de ideea de a dota ansamblurile de amatori din ţara sa cu un repertoriu modern, a scris o serie de lucrări de foarte uşoară execuţie, care imediat au atins o mare popularitate în centrele muzicale din Germania, prin extraordinara calitate a materialului lor muzical. Producţia sa posterioară a fost amplu difuzată prin disc — *Nobilisima viziune*, variaţiile asupra unei teme de Weber, sonatele... —, închizînd admirabila partitură *Mathis pictorul*, ce se află printre operele măiastre ale muzicii acestui secol.

Paul Hindemith se situează pe un teren diametral opus celui al lui Schönberg. Ceva în plus : se poate spune că a reprezentat, în dezvoltarea şcolilor germane şi vieneze, antiatonalismul, în cea mai hotărîtă expresie a sa. Maestrul Celibidache povestea recent, preocupat de raţionamentele tehnice mînuite de atonalişti, că marele compozitor german a efectuat adevărate experimente de laborator pentru a demonstra că sistemul tonal se sprijinea pe solide legi fizice. Dacă limbajul său armonic a putut părea rar la primii săi ascultători, asta s-a datorat doar structurii caracteristice a melodiei sale şi la conducerea vocilor. Însă, Paul Hindemith se poate considera, de altminteri, un moştenitor direct al marilor contrapunctişti germani. Opera sa se situează în cea mai autentică tradiţie muzicală a ţării sale.

El Nacional, Caracas, 29 aprilie 1955.

Scanned with OKEN Scanner

LUTHER ŞI BACH

Cînd se vorbeşte despre coralul lui Luther, ne gîndim imediat la cel intitulat *Ein feste Burg ist unser Gott*, care figurează în atîtea culegeri de cîntece germane şi a ocupat un loc de onoare în voluminoasa carte *Cea mai bună muzică din lume* care circulase atît de mult, cu ani în urmă, în ţările din America. Meyerbeer a întrebuinţat acest coral, cu indiscutabilă abilitate dramatică, în opera sa *Hughenoţii*. Mendelssohn l-a tratat magistral în finalul din *Simfonia Reformei*, imprimîndu-i, prin mijlocul variaţiunii, un dinamism aproape straussian. Tema lui apare într-una din piesele din *Alb şi negru* de Debussy. Şi acest coral a sunat atît de mult în memoria oamenilor încît a sfîrşit prin a şterge în ei prezenţa altor corale datorate aceluiaşi compozitor... Şi spunem «compozitor» pentru că dimensiunea istorică a personajului face să uităm, adesea, că formaţia sa muzicală era atît de solidă ca şi a multor şi iluştri «cantori» ai timpului său.

Muzicologul Marc Honegger consacră un scurt însă foarte documentat studiu operei lui Luther compozitor. «Un timp îndelungat — ne spune — muzicologia a tratat producţia lui Luther răpindu-i, unul după altul, principalele corale ce circulau sub numele său. Însă de la începutul acestui secol, cunoscîndu-se ediţia făcută la Weimar asupra operei sale, scepticismul a cedat în faţa unei serii de certitudini.» Ştim că unele din cele şaptezeci şi atîtea de corale ce îi sînt atribuite sînt simple adaptări de vechi melodii cu cuvinte noi. Altele sînt variaţiuni pe teme populare. Însă a rămas un număr important de cîntece datorate propriei sale inspiraţii. Şi care era pregătirea muzicală a lui Luther ? De mic copil cîntase în corurile bisericilor din Magdeburg şi Eisenach. Cînta din lăută cu o adevărată abilitate. Şi în ce priveşte capacitatea sa tehnică, ea este demonstrată în excelenta structură a unui motet pe patru voci : «Non moriar sed vivam». Ducele Albert al Prusiei supunea aprobării lui muzica scrisă de el pe strofele psalmilor. În ceea ce priveşte gusturile muzicale, Luther admira, dintre toţi compozitorii timpului său, pe marele Josquin de Près. «Muzica sa curge, veselă şi firească, dulce şi plăcută, la fel ca ciripitul păsărilor — spunea. Este stăpînul notelor ; ele fac ceea ce el vrea, în timp ce alţi compozitori se văd obligaţi să facă ceea ce notele doresc.» Doi dintre cei mai faimoşi maeştri ai epocii erau prietenii săi, Johann Walter şi faimosul Ludwig Senfl. Se ştie că, în afară de a adapta şi a scrie corale, compunea foarte frecvent motete, pentru a fi cîntate pe mai multe voci cu membrii familiei sale şi a prietenilor săi. «Cel care cîntă gîndeşte de două ori», afirma. «Acela, care ca Luther, trecuse prin mănăstire şi-şi realizase studiile sub autori-

Scanned with OKEN Scanner

tatea eclesiei, deținea un număr de cunoștințe și de știință muzicală asupra căruia abia de ne putem face o idee în timpurile de azi», conclude Marc Honegger.

Luther, odată mort, colaboratorii săi obișnuiți Conrad Rupff și Johann Walter, au preluat munca de a îmbogăți repertoriul de corale care se reducea, aproape exclusiv, la acelea pe care reformatorul le adunase din trecut sau le compusese el. Mai multe generații de muzicieni au continuat această muncă. În 1687 o culegere monumentală, publicată la Leipzig, aduna aproape cinci mii de corale. Azi știm că această lucrare figura în biblioteca lui Johann Sebastian Bach și că acest volum i-a oferit maestrului, în multe ocazii, materia primă a anumitor lucrări. Albert Schweitzer a studiat cu o deosebită erudiție aceste rădăcini ale creației lui Bach care se bazau pe o mare tradiție populară, chiar cînd alegerea unei sau a altei teme îi servea de simplă bază pentru specularea de tip contrapunctic.

El Nacional, Caracas, 31 august 1952

WEBER, PRECURSOR

Revoluția franceză — odată cu defeudalizarea muzicii, și cu însărcinarea compozitorilor, precum Grétry, Gossec și Mehul, să compună mari sinfonii și cantate destinate manifestărilor publice ce erau ținute în onoarea zeilor Rațiune și Ființă Supremă și pînă la a lăuda doicile republicane și salpetrul[1] de Valmy — a contribuit puternic la dezvoltarea orchestrei, lărgind formațiile ce erau cunoscute pînă atunci.

Nu mai erau îndestulătoare ansamblurile gen Haydn sau Mozart și întrebuințarea ponderată a instrumentelor de suflat, la muzicile pentru festivitățile sub cerul liber, ce aveau loc în Cîmpul lui Marte sau în vastele piețe ale Parisului. Combarieu, marele muzicolog francez, care a fost primul care a acordat atenție acestui fenomen de ordin istorico-artistic, ne povestește cum formațiile orchestrale ale epocii s-au văzut îmbogățite deodată, cu mase de instrumente de alamă și lemn — originea fanfarelor de astăzi — revelînd o nouă lume de posibilități muzicienilor. Un anumit Te Deum de Grétry, aranjat

[1] Necesar la fabricarea prafului de pușcă. (N. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

riturilor oficiale, anticipă, în felul acesta, *Simfonia a noua* de Beethoven.

De aici faptul că opera vîrf, compusă după *Oda* lui Schiller, se vede urmată, cu surprinzătoare rapiditate, de *Simfonia fantastică* de Berlioz, partitură ce a dat origine definitivei constituiri a orchestrei moderne, așa cum s-a putut recunoaște pînă în zilele unui trecut destul de recent, din poemele simfonice de Richard Strauss și din simfoniile lui Mahler. Însă, în acest evident proces, ce apare în toate manualele de istorie a muzicii, trebuie lăsat un loc de onoare pentru prodigiosul intuitiv care a fost Karl Maria von Weber.

Cînd se trece de la uverturile atît de frecvent executate în concerte și se pătrunde în însăși operele, auditorul rămîne înmărmurit de imaginația sonoră — de puterea de alchimie instrumentală — a autorului lui *Oberon*, nu mai este vorba de lupii ce-și lasă auzite urletele lor în alămurile unui preludiu din *Freischütz ;* nu mai este vorba de scena turnării gloanțelor, ci ce se anticipă „descrierile" unui Richard Strauss. Este, pentru moment, prezicerea unui accent care își va găsi deplina expresie în lucrări scrise cu mulți ani mai tîrziu. Și se înțelege de ce Wagner, atît de exigent și categoric în gusturile sale muzicale, a avut o adevărată fervoare pentru Weber, considerînd partitura la *Freischütz* ca punctul de pornire al unei drame lirice cu un conținut autentic german.

Însă mai există ceva mult în plus : în *Oberon*, pe care-l putem asculta în integralitatea lui mulțumită excelentei imprimări a partiturii ce ne-o oferă o firmă germană, există pasaje ce se anticipă surprinzător lui Wagner însuși. Într-o arie din Rezzia — *Ocean, ocean* — de o desfășurare neobișnuită pentru epocă, vocea este tratată așa cum ar trata-o autorul tetralogiei, făcînd să trăiască, muzical, personajul din Brunhilda. Scriitura instrumentelor de coarde evocă episodul focului magic, în timp ce anumit pasaj de alămuri schițează, deja, într-un mod uluitor, unul din leitmotivele din *Sigfried*... Wagner spunea că acel compozitor care «fură», trebuie să «omoare» pe autorul căruia i s-a furat — așa cum a făcut el cu diferitele melodii ale lui Liszt, care au trecut a fi în totalitate ale sale, sau așa cum unul din motivele din *Simfonia Reformei* de Mendelssohn a fost transformat în tema ascendentă și mistică a Grial-ului din *Parsifal*. Și, se întreabă cineva, ascultînd acea arie din *Oberon*, dacă adio-urile valkiriei, în finalul din *Crepusculul zeilor*, nu s-au născut din accentele ei, profetic determinate de Karl Maria von Weber, în timpuria dată de 1826, la care opera sa romantică avusese premieră la Londra...

El Nacional, Caracas, 7 februarie 1954

Scanned with OKEN Scanner

REAPARIȚIA UNUI COMPOZITOR

Destin rar cel al acestui Kurt Weill, rău înțeles în Statele Unite, acum un sfert de secol, și care obține azi, tot acolo, cel mai extraordinar din triumfurile postume !... În Germania a avut o carieră strălucitoare unind muzica sa magnificelor texte ale lui Bertolt Brecht și Georg Kaiser (și ce miros fin avea Weill pentru a-și alege libretiștii !). Lucrarea sa *Opera de trei parale,* în dublă versiune cinematografică, germană și franceză, făcuse ocolul lumii. În țara sa, reprezenta o tendință nouă pornită să «dezintelectualizeze muzica», care avea mulți adepți. Pentru a avea o șansă mai mare, s-a căsătorit cu Lotte Lenya, care se dovedise cea mai bună interpretă a operelor lui. Prin anul 1933, melodiile lui Kurt Weill făceau furori la Paris. În 1934, radioul francez făcea premiera lucrării sale *Sfat de Fantome,* pe un text de Robert Desnos, dirijată de noi, Antonia Artaud și subsemnatul, în colaborare cu compozitorul însuși.

Însă trecerea prin Paris a fost, pentru Kurt Weill, doar o etapă pe drumul surghiunului. Era așteptat la New York unde, într-adevăr nu se făcură economii de mijloace pentru a prezenta unele din lucrările sale, printre care o operă, *Rotirea eternă,* ce pretindea mijloace mari de realizare... Însă, nu se știe de ce, publicul nu se entuziasma de muzica sa. Incursiunile sale la Hollywood au fost puțin fructuoase. Și poate că partiturile sale erau greu de înțeles ? În nici un caz. Instrumentația era clară și ingenioasă. Libretele, de o mare originalitate. Și melodiile aveau tot ce e necesar pentru a plăcea... Rezulta, cu toate acestea, că aceste melodii, pline de inflexiuni populare, scrise pe ritmuri de *jazz,* de tango, de vals, de *blues,* posedau factura foarte personală a aceluia care a conviețuit cu cei mai mari maeștri ai școlii vieneze. În ciuda aspectului lor mai vulgar, erau de o măiestrie extraordinară și conțineau procedee armonice ce aparțineau doar lui Kurt Weill. De fiecare dată cînd cineva căuta să-l imite pe acest teren, își dădea seama de greul, aproape imposibilul, de a-l face. Nici Kosma și nici Hans Eisler, nu au reușit niciodată. Fapt este că Weill poseda secretul unui sistem de mutații armonice, deosebit de subtil, ce modifica coloritul unei fraze, din acord în acord prin mijlocul unui joc perpetuu de echivocuri tonale. Ceea ce părea atît de clar și de ușor în aparență era totuși foarte deconcertant pentru un anumit public.

Kurt Weill a murit, și, într-o zi, la New York, veni ideea de a se exhuma partitura *Operei de trei parale.* Rezultatul, îl cunoaștem : opera este pe afișul Teatrului *Lys* din Greenwich Village, de patru

Scanned with OKEN Scanner

ani, și succesul ei continuă să fie de o așa magnitudine încît și azi se anunță reprezentațiile, ca și cum ar fi vorba de o apropiată premieră, cu sfatul de a se reține locurile cu cîteva săptămîni mai înainte. *Cîntecul lui Mackee*, în imprimări diverse, a invadat toate străzile din Caracas. Lotte Lenya, scoasă dintr-o relativă obscuritate a revenit — șansă rară în existența unei actrițe — situîndu-se pe un rang de stea de primă mărime. S-a procedat la imprimarea Celor șapte păcate *capitale* de Kurt Weill, în așteptarea lui *Mahogany*, operă deja anunțată. Și Lotte Lenya, văduvă a muzicianului, realizează un turneu triumfal prin Germania federală, unde a fost obiectul unor onoruri extraordinare din partea municipiului Berlin-West. *Mahogany*, operă de cameră scoasă din teatrele germane din anul 1930, este reprezentată astăzi în Darmstadt.

Cazul unui triumf postum nu este rar în istoria muzicii — așa cum prea bine au demonstrat cazurile, destul de recente, ale lui Bartok și Schönberg. Rar este un regres tardiv al reușitei dintîi, obținută ireproșabil într-o succesiune de izbînzi timpurii, și care curmată, timp de un sfert de secol, rămîne în stare de rezervă, de uitare inexplicabilă, din partea publicului care acum pornește să aclame ceea ce lăsase de a mai exista, pentru el, acum zece ani.

El Nacional, Caracas, 9 aprilie 1958.

SERGHEI PROKOFIEV (I)

Un copil de 5 ani ascultă, foarte atent, o conversație a părinților săi. Aceștia vorbesc despre o foamete teribilă ce provoacă mii de decese în India. Morții sînt adunați, cu grămezile, pe malurile fluviului Gange. Prin toate părțile se înalță fumul rugurilor în care sînt incinerate cadavrele. Mamele gemînd, în fața palatelor Guvernului, imploră ajutor pentru salvarea copiilor lor... Copilul, cu obrazul aprins de oroare, aleargă la pian și începe să cînte, în ritm de galop, o piesă frenetică, care trebuie să reprezinte, în sunete, cavalcada salvatorilor poporului hindus. Cu lovituri cu dosul palmei degajă din claviatură acordurile finale.

— Acesta, se intitulează *Galop hindustanic* — spune, în fața părinților săi uimiți.

Scanned with OKEN Scanner

Ne aflăm în anul 1896. Copilul se numeşte Serghei Prokofiev. Copilul a împlinit şapte ani. Este dus la Moscova ca să asculte *Faust* şi *Cneazul Igor*. Pe loc Serghei concepe proiectul de a compune o operă. La fel ca şi Wagner, scrie propriul său libret. Opera este intitulată *Gigantul*, şi are prima sa audiţie în apartamentul unui unchi, cu părţi cîntate de verii lui, care deja ştiau să solfegieze. (O, timpurile acelea cînd copiii, neştiutori de radio şi televiziune, îşi cheltuiau energia prisosindă în *jocuri de creaţie* : ziare familiare, teatru, reprezentaţii, muzică !) Două luni mai tîrziu copilul scrie a doua sa operă : *Insula pustie*. În scenariul partiturii apar deja indicaţii de instrumente : trompete, clarinete, percuţie...

Cînd împlineşte zece ani, părinţii lui îl duc la clasa maestrului Taneev.

Taneev, o figură rară şi aproape uitată ! În istoria muzicii ruse este puţin menţionat, şi cu toate acestea a fost un muzician foarte important ce a exercitat o influenţă capitală asupra multor compozitori care sînt contemporanii noştri. Sosit în lumea artelor după Cei Cinci, Taneev a fost — împreună cu Skriabin, şi mai tîrziu cu Medtner şi Julien Krein — unul din cei care au socotit necesar să reacţioneze împotriva unui curent muzical, care cu toate că dăduse rezultate geniale cu Musorgski, devenea pentru imitatorii lui Rimski, a lui Borodin, o simplă şcoală de tipicism slav, de folclor oriental, care nu trecea de superficial şi rapsodic. Autor al unei *Orestiade* sever neoclasică — puţin brahmsiană, uneori — reprezenta, la Conservator, un academism («formalism» am spune azi), echivalent colonadelor de marmoră de pe bulevardul Nevski, al marelui balet imperial, ce întinerea, în Rusia, tehnicile unui Vestris şi a unui Vignano.

Serghei Prokofiev a trecut la clasa lui Glier — care, mai tîrziu, va fi unul din primii compozitori oficiali ai ţării — şi a lui Glazunov, ce reprezintă un rar amestec de naţionalism în maniera Celor Cinci (în poeme simfonice ca *Stenka Razin)* şi de academism în felul lui Ceaikovski din *Lacul lebedelor* (în balete ca *Raymonda).* Adolescentul îi speria pe toţi maeştrii săi, cu îndrăznelile unei scrieturi ce nu accepta autorităţi tehnice. Continua să compună librete unor opere sîngeroase, pline de morţi şi de sinucideri ce aminteau foarte mult dramele elisabetane. Sfărîma toate pianele ce îi erau date în grijă. Şi cînd Taneev se mînia cu armoniile lui explozive, adolescentul răspundea :

— Nu mi-aţi spus, dumneavoastră, maestre, că trebuie să-mi dezvolt personalitatea ?...

Scanned with OKEN Scanner

Între treisprezece și cincisprezece ani, Serghei Prokofiev a compus o simfonie, două opere, șase sonate și vreo sută de piese pentru pian, în care se recunoștea deja, cu genială premoniție de stil, tipul de scriitură care se va închega, apoi, în muzica din *Povestirile bunicii* și din *Sarcasme*. În aceste încercări apărea deja, puternic, marele compozitor.

El Nacional, Caracas, 3 martie 1953

SERGHEI PROKOFIEV (II)

În anul 1914, Serghei Prokofiev se afla în posesia a trei din primele sale premii oferite de Conservatorul din Petersburg : premii pentru pian, compoziție și dirijat de orchestră. În timpul verii se deplasează la Londra. Acolo, sub un cer pe care toată lumea îl găsea «prea frumos» pentru o vară normală, fără a bănui că niște nori de moarte se acumulau dincolo de orizont, tînărul compozitor îl cunoaște pe Serghei Diaghilev, și scrie pentru el un balet, influențat fără îndoială de *Sărbătoarea Primăverii* a lui Stravinski. Încă mai era recent memorabilul scandal de la Teatrul din Champs Ellysées. Însă o tematică nouă se născuse de la dansul fecioarei alese : tematica scitului, a primitivului, a ceea ce existase, în Rusia, în zilele îndepărtate ale riturilor păgîne. Subiectul din «baletul scit» propus de Prokofiev i se păru lui Diaghilev prea asemănător *Sărbătorii*. Și în ce privește pe sciți, riturile de adorațiune a pămîntului și invocarea de strămoși, geniul animator încă mai avea auzul plin de fluierăturile și strigătele provocate de partitura lui Stravinski. Astfel, prima lucrare scrisă de Prokofiev, foarte conștient de posibilitățile sale creative, a fost o *suită* de concert — *Suita scită* — ce a fost înregistrată, pentru prima oară, nu prea de mult, sub conducerea lui Desiré Defauw.

Izbucnește Primul Război Mondial.

Prokofiev, fiu unic al unei văduve, este scutit de serviciul militar. Compune opera *Jucătorul*, cu un libret inspirat din romanul lui Dostoievski; scrie sonate, primul *Concert pentru vioară*, *Simfonia clasică* și baletul *Bufonul* — povestea de «cum un bufon tînăr și-a bătut joc de șapte bufoni bătrîni. »

Scanned with OKEN Scanner

La izbucnirea revoluției, Prokofiev obține un pașaport pentru a pleca în Statele Unite. Trece prin Japonia și insulele Hawai. Are premieră, la Boston, cu opera sa bufă *Dragostea celor trei portocale* care la început nu este înțeleasă și care, acum vreo doi ani, a constituit unul din cele mai mari succese a stagiunii lirice newyorkeze. Are premieră apoi cu baletul *Bufonul* la compania Baletele Rusești a lui Diaghilev, și constată că muzica sa este calificată de «superstravinskiană» de către criticii parisieni. *Simfonia clasică* este executată acum în toate părțile... În 1927 Diaghilev îl însărcinează cu cu un nou balet, ce se va numi *Pasul de oțel.*

Erau zilele «mașinismului», a manifestelor lui Marinetti, a partiturilor ce se inspirau de o locomotivă (ca *Pacific 231* a lui Honegger) sau de zgomotul neomenesc al unei turnătorii de oțel (*Turnătorie de oțel* se intitula, foarte exact, o partitură, pe atunci foarte cîntată la concerte, a rusului Mosolov.) Decorul noului balet era realizat în acord cu metodele «constructiviste» ; sau, erau tridimensionale, cu platforme practicabile, discuri în mișcare, reflectoare mobile, motive giratorii, scări atîrnate, etc. Și opera a obținut un mare succes, cu toate că nu a fost cea mai mare realizare a unui muzician care era deja autorul a magnificelor *Concerte cu numerele 2 și 3,* pentru pian și orchestră. *Pasul de oțel* nu era o partitură de disprețuit, în nici un caz. Însă Prokofiev, în ea, părea cam crispat, afectat, dibaci, fără a avea spontaneitatea care totdeauna îi era proprie. Și lucrul acesta a fost observat nu numai de un singur auditor la prima ei execuție. Nu voi uita niciodată expresia lui Igor Stravinski, în *foyerul* de la Teatrul Sarah Bernhardt, cînd Nikolai Nabokov l-a întrebat ce părere are despre *Pasul de oțel.*

— În această partitură — a răspuns Stravinski — Serghei Prokofiev minte cu fiecare notă.

Părere extrem de dură, însă care a rămas consemnat ca o modestă contribuție la anecdotica muzicii contemporane.

El Nacional, Caracas, 10 martie 1953

SERGHEI PROKOFIEV (III)

Serghei Prokofiev mințea cu fiecare notă, scriind partitura *Pasul de oțel* ? Nu cred. Compozitorul, în clipa aceea, se credea obligat să aducă tribut unui «mașinism» estetic ce venea să danseze

Scanned with OKEN Scanner

cu aerele epocii. Muzica lucrării sale, în ciuda crispărilor din anumite episoade, descriptivismului din paginile finale, nu se deosebea în mod esențial de la cea pe care a compus-o întotdeauna. Începutul, mai ales, și dansul marinarului și al muncitoarei, ce servea de legătură între primul și al doilea tablou, se afla înlăuntrul «manierei» începutului celui de al *Treilea concert* pentru pian și orchestră. Și dacă faptul de a situa acțiunea unui balet într-o fabrică îi putea părea absurd lui Stravinski — pe vremea aceea părinte foarte felicitat al lui *Apolo Musagete* — imediat va sosi un al treilea balet scris din însărcinarea lui Diaghilev pentru a demonstra că tema era lucrul cel puțin important : *Fiul risipitor* — parabolă biblică, povestită în dansuri în fața unor somptuoase decoruri de Rouault.

În 1936, după o absență de șaisprezece ani, Prokofiev se înapoiază în patria sa. Și acolo el va produce opera sa cea mai deplină și matură — cea mai reprezentativă a personalității sale creatoare — ce va atinge culmile în *Simfonia a cincea, Sonata a șaptea* și, mai ales, în cantata *Aleksandr Nevski.* (Alte lucrări din ultimul ciclu sînt, fără îndoială, de o calitate asemănătoare celor ale lucrărilor citate, însă din păcate nu dispunem nici de partituri nici de discuri pentru a putea vorbi de ele în cunoștință de cauză). Cantata *Aleksandr Nevski,* compusă pentru a servi de suport muzical la filmul lui Eisenstein, mi se pare oarecum, un *summum* al artei lui Prokofiev. În ea putem întîlni toate constantele unui stil, toate influențele ce au putut să acționeze asupra geniului său creator.

În primul rînd, trebuie să se observe că, în ciuda polemicilor suscitate de circumstanțele creației sale etapa aceasta, opera lui Prokofiev a continuat să se dezvolte, de-a curmezișul ei, de acord cu o linie continuă și logică. Nu văd diferențe sensibile între anumite pasaje din *Bufonul* — lucrare foarte timpurie —, anumite dansuri din *Fiul risipitor,* smulse din corzi cu violente lovituri de arcuș, și cele mai bune clipe din *Simfonia a cincea,* sau din *Sonata a șaptea.* În partea centrală a acesteia ultime, apare, rareori, o anumită duioșie schubertiană ce pare nouă la autorul ei. Însă nu spunea acest autor, cu mulți ani în urmă, într-un interviu acordat lui *The New York Times,* că dorea, pentru muzica sa, «o mai mare simplicitate și un mai mare avînt melodic ?» Nu spunea că disonanța putea fi — la fel ca la Bach — «sarea» unei compoziții, însă că «această sare nu trebuie să se transforme într-o risipă de piper?» În ce privește influențele — cred că primul care le-a semnalat a fost Adolfo Salazar — Prokofiev îi datora mult lui Bruckner și Mahler — și aici avem lupta lui *Aleksandr Nevski* pentru a-l demonstra. De altminteri, credincios idiosincrasiei sale, rădăcinilor sale, arborelui său genealogic, Prokofiev-ul ultimilor ani apare ca un perfect și consecvent discipol

Scanned with OKEN Scanner

al celor trei maeștrii ai săi: Glazunov și Glier, pentru dorința de a se exprima cu accent național ; și Taneev, pentru lipsa lui de prejudecăți, în ce privește liberul examen al artei epocii sale, și al cunoașterii tendințelor din Occident.

Nu știu dacă la moarte, maestrul a lăsat terminată partitura operei sale *Război și Pace*, inspirată după romanul lui Tolstoi. Oricum, lucrul acesta nu va influența judecata posterității. Odată cu moartea lui Serghei Prokofiev, muzica contemporană pierde pe unul din cei mai mari creatori ai săi. Însă opera sa, pentru norocul nostru, este deplin realizată.

El Nacional, Caracas, 12 martie 1953

1915 — ALEKSANDR SKRIABIN — 1955

Anul acesta, atît de bogat în comemorări literare și artistice, nu și-a permis o amintire pentru Aleksandr Skriabin (1872—1915) în a patruzecea aniversare a morții sale. Și fapt este că, printr-un ciudat paradox, nici o școală muzicală din Europa nu reclamă, pentru sine, onoarea de a apăra memoria acestui extraordinar inovator care cîndva a fost un mare artist. Ideile sale mistice, teozofice, îl fac antipatic succesorilor săi ; Stravinski, pe care îl putem considera figura cea mai reprezentativă a «occidentalismului» rus, se află situat prin sensibilitatea sa și natura căutărilor sale, la un pol diametral opus ; cu Schönberg și cu școala vieneză, a avut puține contacte ; nici măcar nu poate fi considerat muzician francez, cu toate că a locuit ani îndelungați la Bruxelles, și familia sa la Paris.

Născut la Moscova, Aleksandr Skriabin s-a făcut cunoscut lumii ca pianist. Geniul compoziției nu a început să se dezvolte în el, cu adevărat, decît în ultimii zece ani ai vieții sale. Însă, în acest scurt timp, stilul său personal a realizat o evoluție notabilă. Pornind de la exemplele lui Chopin — influențat, în același timp și de spiritul lui Wagner —, îl vedem emancipîndu-se cu surprinzătoare rapiditate, de la micile *preludii* pentru pian, a cărei serie conține pagini magnifice, pînă la ultimele *sonate*, trecînd prin lucrări atît de insolite, atît de rare pentru epoca în care au fost scrise, ca *Poemul satanic*, care face să ne gîndim la Schönberg deja atonal din cele *Trei piese pentru pian*. Mulțumită discului cunoaștem *Poemul extazului*

Scanned with OKEN Scanner

(încă foarte wagnerian) și *Prometeu* (1910) partitură într-adevăr profetică a cărei implicații sînt foarte departe de a se fi epuizat. Cînd Skriabin a murit, în 1915, un grup de tineri compozitori ruși mergeau pe urmele sale. Și, cu toate să revoluția orientase muzica țării sale spre noi căi estetice, este ușor de a observa o influență a lui Skriabin în primele lucrări ale lui Șostakovici — așa cum au observat criticii, de asemenea, în anumite pasaje din *Pasărea de foc* de Stravinski.

Armonic, Skriabin a fost unul din marii inovatori ai acestui secol. Dacă nu a practicat atonalismul în maniera oamenilor din Europa Centrală, se afla foarte aproape de ei, la edificarea propriei sale terorii a unui sistem acordic, ce rupea cu o serie de rutine tonale. Dacă nu a speculat cu sonoritatea în maniera lui Debussy a fost, poate, mai îndrăzneț în tratarea materialelor sale metodice (a se vedea, cu privire la aceasta, insolitul său stil pianistic). Cu toate că există mult de învățat din mesajul lăsat de Skriabin, cu toate că au fost lăsate în amorțeală prea adesea căutările sale din cauza preocupărilor de tip metafizic. Probleme ce trebuiau rezolvate cu mijloace proprii ale profesiunii sale de muzician erau obiect de meditații și speculații a căror inutilitate apar astăzi într-un mod îngrozitor. Totul nu era decît o problemă muzicală perfect pusă și rezolvată, ce poate fi demonstrată simplu, cu creta pe tabla oricărei săli de conservator. Însă Skriabin era, înainte de toate, un muzician de înaltă ierarhie. Lucrul acesta îl arată faptul că opera sa exprimată în sunete a fost mai puternică decît confuziile sale teozofice care l-au dus pe punctul de a o îneca.

El Nacional, Caracas, 25 noiembrie 1955

CHOPIN ȘI LITERATURA

Lumea muzicală se pregătește să comemoreze o sută cincizeci de ani de la nașterea lui Frédéric Chopin. Cablogramele, anticipînd faptele, ne vorbesc de unele acțiuni ce se vor face pentru a onora memoria marelui compozitor. Însă tare mă tem că asemenea acțiuni vor cădea, prin forța lucrurilor, în convențional și academic. Dacă ar fi fost vorba de Händel, de exemplu, s-ar fi ivit ocazia de a executa unele din partiturile sale mai puțin ascultate ; de a prezenta

Scanned with OKEN Scanner

unele din marile sale opere, mereu absente din repertoriul liric ; de a interpreta unele din acele oratorii care, din cauza mobilizării unor enorme mase corale, nu se obișnuiește a fi ascultate frecvent... Însă... fiind vorba de Chopin ? Oare a rămas, de la el, vreo pagină inedită ? Există cineva, care fiind familiarizat cu literatura pianistică a secolului trecut, să ignore fie și una dintre operele sale ? Și în ce privește viața lui ?... Dacă vreo existență a fost studiată, povestită, romanțată, cercetată, în toate fazele sale, aceasta este a lui Frédéric Chopin.

Nimic nou nu va avea ce a se spune, așadar, în ceea ce privește viața și sfera de idei romantică a marelui muzician al Poloniei. Nimic nou nu se va asculta la concertele comemorative ce se și organizează în diferite capitale ale Europei — concerte ce vor oferi ocazii minunate virtuozilor claviaturii pentru a face paradă de excelentele lor facultăți... Și, cu toate acestea, ceva s-ar putea spune cu privire la opera sa: ceva care, probabil nu se va spune în discursurile oficiale. Și fapt este că această operă a fost obiectul, încă de mulți ani, celor mai absurde interpretări de ordin literar. S-a dorit, să se vadă, în fiecare din admirabilele sale *Preludii,* expresia sonoră a unei povestioare, a unei preocupări sentimentale. Anecdota «picăturii de apă» a servit drept cheie, sistem, pentru a atribui unor nenumărate pagini de Chopin un conținut extramuzical ce nu folosea la nimic.

Cred, la fel ca și Gide — care în direcția aceasta s-a arătat un excelent critic — că, dacă vreo muzică se poate califica, în multe cazuri, de «muzică pură», aceasta este cea a lui Chopin. Fiecare dintre preludii, de studii, este o cugetare asupra unei constante ritmice, o constantă armonică, întrebuințarea de intervale predeterminate — terțe, sexte, octave — întrebuințarea unui acompaniament obstinat *(Preludiile Nr. 3 și 21)* inalterabilitatea unui *tempo,* obsesia unei tonalități ; a unei dispoziții de acorduri, înlăuntrul unei unități de concepție care exclude orice episod superfluu. Chopin, în operele sale de vîrf, purcede întotdeauna pe baza unei idei fixe dusă la extremele sale implicații. Mulți din admiratorii săi au dorit să vadă galopuri de cai, aluzii istorice, confidențe, tablouri intime, trăsături autobiografice, într-o muzică care foarte puțin ne arată despre personalitatea autorului ei, afară de plina manifestare a unui geniu în constant proces de invenție — de creație. Eu nu am văzut niciodată altceva decît muzică pură — din cele mai pure care s-au scris — în preludiile, studiile, baladele și în *scherzi.* Acolo muzica se zămislește pe sine însăși, predată legitimei plăceri de a suna în mod strălucit, fără a fi nevoie de vreo anecdotă literară. Pînă și valsurile, mazurcile, nu sînt altceva decît speculații multiple, diverse,

Scanned with OKEN Scanner

mereu ingenioase, asupra unor determinate constante ritmice. Poate că din cauza aceasta muzica sa a devenit atît de universală.

Chopin trebuie eliberat de toată literatura creată — rău creată — de biografiile intenționate, romanul, cinematograful, și chiar politica. Fie ca festivitățile comemorării celei de a o sutăcincizecea aniversare de la nașterea sa să servească la eliberarea muzicii sale pure și admirabile de restul de anecdote ce este presărat prin lume de mai mult de un secol !...

El Nacional, Caracas, 12 februarie 1959

LISZT, UN MARE NECUNOSCUT

Acum vreo douăzeci de ani, nu exista student la clasa de pian, în conservatoarele noastre, care să nu cînte vreo rapsodie ungară de Liszt — aproape mereu cea *numărul* 2, a cărei introducere se pretează la contraste spectaculare ; uneori cea *numărul 6*, cu diabolicele sale octave ; adeseori cea *numărul 12*, atacată cu bravură de la prima măsură. La concerte era de bon-ton a cere *La campanella*, cînd virtuozul era aclamat la sfîrșitul programului. Orchestrele noastre începătoare obișnuiau să includă *Preludiile* în repertoriul lor, prin faptul de a fi o lucrare de multă strălucire, fără a prezenta mari dificultăți de interpretare. În ce privește *Vis de dragoste*, era un fond obligatoriu al recitativelor și melopeelor, servind de «temă» multor emisiuni radiiofonice. Se poate spune că puține nume de compozitori s-au făcut mai populare în capitalele Americii, ca cel al lui Franz Liszt.

Și cu toate acestea, sînt din aceia care cred că opera lui Liszt este foarte puțin cunoscută, atît în Europa cît și în continentul nostru. Că pianiștii cîntă adesea marea *Sonată*, *Sonetul lui Petrarca*, *Ani de peregrinări* ? Desigur. Însă cu aceasta nu depășim zece sau douăsprezece lucrări, uitînd o producție extraordinar de abundentă. Din cele douăsprezece poeme simfonice ale sale ascultăm uneori doar *Preludiile* și *Mazepa*. Lucrările sale vocale sînt aproape uitate. În ce privește muzica sa catolică, oratoriile sale dramatice, muzica sa instrumentală, cunoaștem mai degrabă titlurile lor decît conținutul lor. Și cu toate acestea, producția lui Liszt (dacă exceptăm anumite rapsodii și fanteziile pe teme de operă, ce răspundeau unei mode trecătoare), se caracterizează mereu prin factura lor magni-

Scanned with OKEN Scanner

fică, prin eficiența lor sonoră, seriozitatea concepției și a unui spirit inovator care încă ne umplu de uimire. El a fost unul din cei mai mari compozitori romantici — adevăr foarte evident. Și cu toate acestea, posteritatea nu-i aduce aceleași omagii ca lui Mendelssohn, de exemplu, a cărui operă este mult mai puțin proiectată spre viitor.

În 1865, Franz Liszt îmbrăca sutana, devenind abatele Liszt. Generos cu colegii săi, frecvent admirator al lui Wagner, compozitorul își făcea foarte puține iluzii cu privire la succesul operei sale. Aclamat în toate părțile ca pianist, cunoștea, cu toate acestea, amărăciunile compozitorului neînțeles. Cînd un executant îi cerea vreo partitură a sa, Liszt îl sfătuia să cînte mai degrabă operele altui autor. «Încă nu este înțeles — scria principesa de Wittgenstein —, mult mai puțin decît Wagner, care reprezintă o reacțiune în prezent. Însă Liszt și-a azvîrlit săgeata mult mai departe, spre viitor. Vor trece multe generații mai înainte de a fi pe deplin înțeles.»...

În ajun de a îmbrăca sutana, el nota melancolic :

> Știu din experiență, că lucrările mele întîmpină foarte puține păreri favorabile. De aceea mi-am impus, față de ele, un fel de neglijență sistematică și de pasivitate resemnată. În timpul anilor de activitate a mea în Germania, am urmat regula de a nu cere niciodată să se execute compozițiile mele. Ceva mai mult : am căutat să descurajez pe multe persoane care se interesau de ele. În acest gest al meu nu există nici modestie și nici orgoliu. Țin seama, pur și simplu, că domnul Liszt este binevenit în toate părțile, atunci cînd ia loc în fața unei claviaturi, însă că nimeni nu-i tolerează dorința de a scrie muzică după știința și înțelesul său. (și adăuga, citindu-l pe Chamfort :) Celebritatea este pedeapsa talentului.

În ciuda celebrității universale a numelui său, Franz Listz continua să fie un mare necunoscut pentru public, în ceea ce se referă la lucrările sale mai profunde, originale și profetice. Numai o singură dată în treizeci de ani am văzut figurînd a sa *Simfonia Faust* în programul unui concert simfonic.

El Nacional, Caracas, 6 octombrie 1956

1945 (BÉLA BARTÓK) — 1955

Acum zece ani — 26 septembrie 1945 — murea într-o clinică nord-americană, după o lungă și dureroasă suferință, unul din compozitorii cei mai importanți ai acestei epoci : Béla Bartók... Ulti-

Scanned with OKEN Scanner

mele luni ale vieţii sale au constituit, în uimirea şi admiraţia acelora care îl priveau, un exemplu supraomenesc de voinţă creatoare. Slăbit de suferinţă, ştiind apropiat inevitabilul sfîrşit, Béla Bartók consacra ultimele sale energii compoziţiei uzînd — pentru a cîştiga timp — de un fel de stenografie muzicală a cărui sistem era cunoscut de un fiu al său. Din mîinile sale tremurînde au mai ieşit o *Sonată*, promisă lui Yehudi Menuhin, un *Concert pentru vioară şi orchestră*, şi, mai ales, acel *Al treilea concert pentru pian şi orchestră*, dedicat soţiei sale, legat ei în maniera unui testament estetic, care surprinde prin seninătatea şi vigoarea sa, şi prin necrezuta bucurie ce animă unele din momentele sale esenţiale. Cînd mîna geniului se imobiliză peste hîrtia liniată, el realizase deja timpii finali ai acestei ultime lucrări, în care rămînea exprimat tot ceea ce dorea el să exprime.

Este greu de a aşeza producţia lui Bartók în panorama muzicii contemporane. Opera sa s-a edificat într-un cerc închis, ca să spunem aşa, şi s-a menţinut la marginea tendinţelor, a modelor sau şcolilor. În tinereţea sa a adus un oarecare tribut impresionismului — vizibil în opera sa *Castelul lui Barbă Albastră* —, cu toate că aceasta s-a manifestat doar în treacăt. Trăind în Ungaria sa mignonă, puţin informată în anii aceia de ce anume germina în alte părţi, Bartók s-a impus atenţiei muzicienilor care îl înconjurau, prin o serie de piese vehemente, aspre, animate de nişte impulsuri ritmice asemănătoare celor ale lui Stravinski. Însă este ştiut că, în epoca aceasta, compozitorul nu avea cunoştinţă, nici măcar, de partitura *Sărbătoarea primăverii* — care ar fi putut să inspire anumite lucrări ale sale, ca acea deja faimos *Allegro barbaro*. Cînd Bartók intră în contact cu producţia care îi era contemporană, personalitatea sa era net definită.

Etapa iniţială a maturităţii sale, se caracterizează printr-un profund ataşament la muzica folclorică maghiară şi română. Continuînd în acest fel pe urmele lui Liszt — despre care ungurii văd în Bartók un fel de continuator direct —, compozitorul a cules şi a armonizat un număr atît de mare de cîntece populare, încît colecţia completă a lor, pe cale de editare, constă din douăzeci de volume. *Dansurile româneşti* ale sale pentru orchestră au cunoscut imediat un succes mondial. Piesele sale pentru copii, uşor de executat, scrise pe melodii din popor, erau deja adoptate în conservatoarele din Europa, ca un excelent material didactic. Însă deja, fără să renege construcţiile naţionale, Béla Bartók pătrundea în domenii mai dificile, căutînd o expresie de fiecare dată mai îmbunătăţită, de fiecare dată mai muncită în sonoritate şi în problemele tonalităţii, înlăuntrul unei magistrale mînuiri a marilor forme tradiţionale. Opera sa

Scanned with OKEN Scanner

a început să fie calificată de «dificilă», deşi fără contact cu aceea a muzicienilor din Europa Centrală, a căror căutări erau de alt ordin. Bartók era deosebit de marcat de folclor pentru a se apropia de atonalism, cu toate că, deseori, partiturile sale, executate la concerte, păreau publicului tot atît de tulburătoare ca cele ale lui Webern.

Aventura hitleristă, cu interdicţiile şi impunerile sale, îl fac să se exileze voluntar într-o patrie pe care o iubea atît de mult. Se instalează în Statele Unite unde, la un început, îl aşteptau crunte decepţii. Abia dacă muzica sa găsea vreo primire la concertele de tip experimental. În sfîrşit întîlneşte un ajutor hotărîtor din partea lui Serghei Koussevitzki căruia îi însărcinează de-acum antologicul său *Concert pentru orchestră*. Începînd din clipa aceasta, destinul lui se îndreaptă spre artistic. Încetul cu încetul apar, înregistrate pe disc, unele din cvartetele sale, şi din partiturile sale cele mari. Însă boala îşi înfigea deja ghiarele în carnea lui... Puţine luni după moartea sa, începea ascensiunea glorioasă a numelui lui Béla Bartók în faţa publicului mondial. Era acceptată, în sfîrşit, fără rezerve, opera unuia din muzicienii mai personali şi importanţi — cu toate că mereu izolat în propria sa lume — ai epocii prezente... Aşa cum ar spune unul din biografii săi : «Cu Bartók s-a desăvîrşit această ordine umană, tainic de crudă, care pretinde multe suferinţi, multe eforturi de partea unuia singur, pentru ca să se îmbogăţească viaţa celorlalţi.»

El Nacional, Caracas, 27 septembrie 1955.

1881 (GEORGE ENESCU) — 1955

Prin intermediul unei cablograme aflu de moartea unuia din cei mai mari violonişti ai acestei epoci : George Enescu. Cine a avut norocul să-l asculte în concerte, îşi vor aminti de forţa personalităţii sale interpretative, splendoarea sunetului său, virtuozitatea orbitoare.

Însă prestigiul interpretului nu trebuie să ne facă să uităm că George Enescu a fost un foarte important compozitor. Dacă numele său este legat, în mod principal, de «Rapsodiile române», atît de admirabil obţinute în cadrul intenţiei sale de exaltare folcloristică, trebuie să reamintim că lui i se datorează o producţie considerabilă de muzică de cameră, o serie de *suite* româneşti pentru orchestră

Scanned with OKEN Scanner

și, în primul rînd, partitura unei vaste drame lirice, ce a avut premiera la Paris în 1936 : *Oedip*... Luînd tragediile lui Sofocle scrise în jurul istoriei și mitului antic, George Enescu le-a contopit într-o singură acțiune în trei acte, de o impresionantă măreție. Scrisă înainte de a începe Primul Război Mondial, opera era terminată cînd izbucni conflictul. Ca măsură de precauțiune, autoritățile românești au scos din țară tezaurele Coroanei, pentru a le pune la adăpost. Printre bijuterii, embleme, s-a inclus manuscrisul partiturii, considerîndu-se (ca o nobilă apreciere a talentului creatorului) că ea constituie o bogăție de Stat, demnă de a fi salvată la fel ca cele mai prețioase trofee ale națiunii. În felul acesta a putut ajunge la noi această operă pe care o situez printre dramele lirice cele mai puternice ce au fost scrise în primii ani ai acestui secol.

Anumite scene, mai ales, erau în mod deosebit reușite : cea a lui Oedip, cu sfinxul, tratată la modul unui *scherzo* tumultuos ; trezirea orașului Teba, redusă la o imensă terasă deosebit de înaltă, în care se ridicau colonade monumentale ; episodul îndurerat al cercetării lui Oedip cu privire la originile sale și, în sfîrșit, imensa seninătate a deznodămîntului, în Colona, cînd orbul primește invitația de a se înapoia în oraș...

Mulțimile desfășurau în operă un rol tot atît de important ca cel al corului grec. Tratate polifonic, aceste coruri rezultă de o elocvență extraordinară, uzîndu-se în ele, în mod îndrăzneț, *portamento*-ul, a *glissando*-ul vocal, și, adesea, un stil vorbit, înrudit deja, de o dată recentă, cu *Sprachgesang* a lui Schönberg.

Cu moartea lui George Enescu dispare un mare interpret, un mare maestru, un compozitor de mare clasă, ce ocupă un loc capital în istoria muzicală a țării sale. Ce păcat că această cablogramă nu ne oferă mai multe date biografice cu privire la unul din cei mai integri și temeinici artiști ai epocii prezente !

El Nacional, Caracas, 14 aprilie 1955

UN NUME TABU

Există un nume în istoria artistică a secolului, care are puterea de a înspăimînta teoreticienii și criticii muzicali.

Un nume tabu.

Nume exclus din articolele lor de presă. Este ignorat în mod voluntar, cînd ei se referă la evoluţia teatrului liric.

Stilourile refuză să-l scrie, ca şi cum simpla lui apariţie într-un comentariu cuminte ar fi suficient pentru a-i răpi orice seriozitate. Şi nu este vorba, desigur, de un nume legat concepţiei unor teorii periculoase.

Cine îl purta nu aparţinea rasei de creatori care «inventează praful de puşcă» de fiecare dată ce fac să sune o orchestră. Era un nume liniştit, duşman al polemicilor, care, pentru a se anticipa oricărei obiecţii de ordin critic, se judecase pe sine însuşi, sever, cu o frază : «Posed un mare talent de a obţine lucrări mărunte.» Nu a pretins niciodată să irumpă în simfonismul epocii sale.

Niciodată nu s-a văzut tentat să-şi ridice succesele sale la rangul de exemple. Era un om de teatru şi gîndea în funcţie de teatru. Se numea Giacomo Puccini.

A face vreun elogiu operei lui Puccini prin anul 1920, însemna pentru un muzicolog a se condamna la aversiunea contemporanilor.

Fiu al nesuferitului verism de la începutul secolului, Puccini era simbolul facilităţii, al delicvescenţei, al triumfurilor obţinute printr-o perpetuă măgulire a celor mai proaste înclinări ale publicului... Şi cu toate acestea, se întîmplau lucruri curioase cu opera acestui muzician.

Toscanini arăta o rară dragoste pentru a dirija *Boema*. Edgar Varèse, a cărui opere provocau scandaluri memorabile la New York, se complăcea enorm să asculte teatrul puccinian, declarînd că ştie să mişte personajele sale cu o abilitate extraordinară.

«Niciodată nu pune vreo notă în plus în glasul unui cîntăreţ», spunea cel care a scris *Taine* şi *Ionizare*. Heitor Villa-Lobos va declara mai tîrziu că Puccini era un muzician de teatru perfect «mult mai îndrăzneţ decît unii care se ţineau de îndrăzneţi, cu toate că îndrăznelile lui nu rezultau evidente.»

Astăzi, un René Leibowitz, teoretician al dodecafonismului, nu-şi ascunde marea simpatie ce îi inspiră opera lui Puccini.

Şi unde punem că autorul *Boemei* se judecase foarte sincer declarînd că avea mult talent pentru a obţine lucruri mărunte.

Şi reuşita în faţa oricărei probleme proiectate este ceva ce nu-i lasă indiferenţi nici pe muzicienii cei mai exigenţi. Incapabil de a scrie o tetralogie, Puccini se servea, cu toate acestea, de mijloace puse la limitatul său talent cu o măiestrie evidentă.

Instrumentaţia sa suna întotdeauna bine, chiar dacă executanţii sînt mediocri.

Scanned with OKEN Scanner

Muzica sa se ascultă ce trebuie să se asculte, cu toate că partitura este interpretată de cea mai slabă orchestră de provincie.

Știa să facă abstracție de «umpluturi», de prelungiri inutile. «O scenă de Puccini nu durează mai mult decît atît cît trebuie să dureze», spunea Edgard Varèse.

Personajele sale aveau psihologie proprie. Nici un expedient folosit la teatru nu îi era străin. Știa să termine actul la momentul potrivit, găsind, în fiecare caz, un colorit deosebit. Și adevărul este că se folosea, fără zgomot și ostentație, de mijloace armonice ce erau considerate ca adevărate cutezanțe atunci cînd apăreau în lucrarea vreunuia din colegii lui.

«În felul său era un revoluționar : un revoluționar amabil», afirma recent Heitor Villa-Lobos. Acest maestru al lucrurilor mărunte a oferit cea mai bună măsură a talentului său în cea mai mică din operele sale *Gianni Schicchi,* comedie lirică într-un act, care este, în domeniul ei, o reușită perfectă.

Reiese că a ignora succesele indiscutabile ale lui Puccini, echivalează cu a comite o flagrantă nedreptate. Saint-Saëns continuă a fi stimat pentru succesul lui *Samson și Dalila,* uitîndu-se că acest muzician a eșuat fără glorie în mai mult de opt opere pe drept uitate. Însă se mai neagă felul, oricît de limitat ar fi el, unui muzician de teatru care reușea, de fiecare dată, tot ce își propunea.

El Nacional, Caracas, 19 august 1956

CENTENARUL LUI PUCCINI

În anul acesta se împlinesc o sută de ani de la nașterea lui Giacomo Puccini. Și cu această ocazie muzicologul Dante D'Ambrosi observa, într-un articol recent, că nu dispunem încă de o «biografie exhaustivă» a faimosului compozitor italian, și nici de un studiu complet cu privire la producția sa... Mi se pare, de altfel, că lucrul acesta este foarte ușor de explicat prin faptul că figura lui Puccini a rămas, din punct de vedere estetic, îndepărtată de anumite cercuri muzicale, foarte importante în primele decade ale acestui secol.

Puccini, într-adevăr, reprezenta teatrul liric italian — în mod deosebit de cel al tendinței veriste — în epoca în care primii compozitori ai patriei sale reacționau împotriva rutinelor care infestau opera tradițională.

Scanned with OKEN Scanner

Se revenea, în toate părţile, la cultivarea marilor genuri simfonice, în timp ce Puccini rămînea credincios scenei.

Generaţia ivită între 1910 şi 1920, pe de altă parte, se dedica unor căutări sonore total opuse temperamentului aceluia care demonstrase maxima sa dimensiune în creaţia dramatică. Pe scurt, Puccini, ajunsese a fi pentru mulţi artişti, la căldura polemicilor, un fel de personificare a «ceea ce nu trebuie să se facă» în muzică.

O asemenea atitudine se explica prin apariţia unui nou climat estetic în Europa, puţin propice cercetării creatoare a aceluia care se născuse cu mai mult de cincizeci de ani în urmă. Ceea ce era nedrept, cu toate acestea, era să vezi în Puccini un campion al facilităţii, al concesiunii faţă de public, al obsesiei succesului. Pentru că a sa *Manon Lescaut* obţinuse, chiar de la premieră, un triumf zgomotos, nu se putea spune că Puccini a fost un compozitor norocos. Prea des se uită că prima sa operă *La villa,* a fost un succes mediocru ; că *Edgar,* a doua, a fost un eşec şi că *Boema* a început prin a fi primită foarte rece în Italia. Criticii o considerau o operă neizbutită, în aşteptarea unei *Tosca,* a cărei primă versiune în două acte a constituit, cînd a fost reprezentată, o teribilă înfrîngere pentru muzician. *Boema,* cu toate acestea continua să cucerească public, cînd *Madame Butterfly,* considerată ca prea «modernă» în stilul ei armonic şi concepţia sa generală, se afla în faţa unei ostilităţi generale. Dacă *Fata din West* a fost o operă aclamată la New York — din cauza temei sale nordamericane, inspirată în *goana după aur* —, partitura ei nu a devenit niciodată populară în Europa. *La rondine,* o încercare de operă uşoară, aproape operetă, a fost rău primită încă din prima seară. Din trilogia compusă apoi, s-au reprezentat puţin *Haina de postav* şi *Sora Angelica,* chiar dacă *Gianni Schicchi* era proclamată operă măiastră, fără nici o rezervă, de mai mulţi critici severi ai lui Puccini...

Nu se pretinde, prin acest inventar, de a stabili paradoxala concluzie cum că Puccini a fost un mare învins. Din contră, a ajuns să fie, unul din muzicienii cei mai celebri ai acestui secol. Însă este clar, cariera acestui presupus căutător de succese a fost tot atît de aspră, de penibilă, de laborioasă, ca a oricăruia din colegii săi. Atît *Boema,* cît şi *Madame Butterfly* şi versiunea definitivă a operei *Tosca* au avut nevoie de un timp oarecare pentru a se impune. Şi fapt este că, în realitate, sub aparenţă uşoară, aceste opere ascundeau nenumărate intenţii estetice a căror validitate este recunoscută azi de cei mai mari muzicologi ai epocii. În discursul muzical al lui Puccini exista o flexibilitate, o abilitate modulatorie, o eficienţă lirică, care îi aparţineau întru totul. Fără a face paradă cu aceasta, se folosea

Scanned with OKEN Scanner

de procedee armonice avansate. Fără a recurge la complexităţi inutile, la tratarea orchestrei sale, el arăta o adevărată mînă de maestru. Astăzi, un René Leibowitz oferă partitura lui *Gianni Schicchi* discipolilor săi ca un adevărat model de tehnică compoziţională.

Aşa cum spunea Heitor Villa-Lobos : «În muzică există revoluţionari ce par a fi şi alţii, nu. Însă unii ce nu par sînt tot atît de revoluţionari ca şi ceilalţi. Puccini era unul dintre aceştia.»

El Nacional, Caracas, 25 septembrie 1958

BĂTRÎNEŢEA LUI ROSSINI

Aşa cum extravaganţele lui Paganini i-au creat acestuia o legendă puţin cam diabolică, foarte exploatată de romantism, există o legendă în jurul bătrîneţii lui Rossini, cu toate că de cu totul altă natură.

Este văzut, în anii aceştia de slabă productivitate, ca pe un pofticios impenitent, născocitor de mîncăruri faimoase, degustător de vinuri bune — preocupat mai mult de pregătirea unui bun *tournedós*, decît de viaţa artistică a timpului său. Îşi invită prietenii în apartamentul său din Chaussée d'Antin. Frecventează saloanele. Micşorează capacitatèa sa creatoare la compunerea unor piese umoristice, a unor pagini vocale, unde criticii de azi, un secol mai tîrziu, vor găsi o serie de lucruri geniale. Însă el arată o totală indiferenţă în faţa muzicii. Ceva mai mult : afirmă că îi este nesuferit tot ce are legătură cu arta sunetelor.

Poate că se simţea «în afara epocii», cu atîtea partituri direct legate cu modurile de a fi făcute în secolul XVIII ? Poate că judeca sever barocul operelor sale din tinereţe, văzînd tot ce le separa de arta romantică, atunci în plină splendoare ? Spunea că din opera lui va rămîne foarte puţin. Îi părea rău de faptul că scrisese prea multe partituri pentru a onora compromisuri cu directorii de teatru, arătînd, cu toate acestea, o oarecare indulgenţă pentru *Bărbierul din Sevilla*, preferata a atîtor opere de-acum uitate de un public care totuşi, îl urma considerîndu-l un geniu. Criticul italian Dante d'Ambrosi, într-un articol recent, analizează această perioadă contradic-

Scanned with OKEN Scanner

teorie, deconcertantă, a vieții lui Rossini, arătînd că, împotriva unei opinii generalizate, a fost imens de dureroasă pentru muzician. Niciodată criticile adverse nu i-au făcut o pagubă mai mare. Niciodată nu a fost mai atent la ce se spunea despre el. Nu avea încredere în sine pînă la punctul acela încît atunci cînd fusese însărcinat cu o muncă de orchestrație, scrise casei Sax, pentru a se informa de ultimele perfecțiuni ce au fost aduse instrumentelor de alamă. Era convins că pierduse dibăcia tehnică în timpul lungii sale inactivități, datorită, în realitate, unei profunde crize morale.

Sub masca frivolității exterioare ce o arăta în viața sa cotidiană, Rossini era obsesionat de ideea de a reveni la compoziție. Însă acum visa cu opere de o inspirație biblică.

> Nimic nu este mai demn de plîns (scria Wagner în zilele acelea) decît cucernicia lui Rossini. Rossini este religios, și, de aceea, toate saloanele din Paris au devenit locuri de rugăciune. Sînt aproape zece ani că din Rossini nu se mai ascultă nimic. Într-o zi se spunea că suferă de stomac ; în altă zi că s-a dedicat comerțului de pește. Adevărul este că avea mustrări de cuget și simțea nevoia să scrie muzică pentru sfinții părinți. Ideea de a îndeplini acest act de expiere îi fusese sugerată în Spania, unde don Juan întîlnise ocazii mai plăcute și mai dese pentru a păcătui...

Prima audiție a lui *Stabat Mater*, a fost, cu toate acestea, un triumf care îi aduse încrederea în sine. Însă criza interioară continua.

La executarea acestei opere la Bolonia, în 1842, Rossini, după ce ascultase aclamațiile publicului, izbucnește în hohote de plîns, stăpînindu-și cu greu o criză nervoasă. Văzînd că Donizetti se apropie de el pentru a-l felicita, se azvîrle la gîtul lui, cu disperare, implorîndu-l :

«— Nu mă lăsa singur, iubite prietene ; nu mă lăsa singur...»

Reintră în tăcere timp de douăzeci de ani. Și, în 1864, prezintă *Misa*, a cărei primă audiție mondială este considerată ca un adevărat eveniment. Însă acum primește elogiile, cu un fel de ironie amară. Și scrie prietenului său, Flórino :

> Doctorii parizieni m-au situat, mulțumită acestei munci, la categoria «învățaților» și a «clasicilor», Rossini «învățat» ! Rossini «clasic» ! Rîzi și tu iubite prietene ! Dacă bietul meu maestru Mattei ar trăi, ar spune : «În sfîrșit ! Pentru prima dată Giacomo nu a dezonorat școala mea...»

El Nacional, Caracas, 12 iulie 1957

Scanned with OKEN Scanner

1875 (CHARLES IVES) — 1954

Moartea recentă a lui Charles Ives a trecut aproape neobservată în lumea artei. Şi cu toate acestea, este vorba de unul dintre compozitorii nordamericani mai importanţi ai generaţiei sale, atît prin personalitatea accentului găsit, cît şi prin insolita îndrăzneală cu care trata materia orchestrală. Opera sa ocupă un loc de prim plan înlăuntrul dezvoltării vieţii muzicale a Statelor Unite, exercitînd o anumită influenţă asupra multor autori din primele decade ale acestui secol.

Străin preocupărilor unor şcoli, solitar în creaţia sa, duşman al oricărei publicităţi, Charles Ives trăia la periferia discuţiilor artistice. Este un *manager*, obişnuia să spună Edgar Varèse, care îl admira mult, referindu-se la activităţile sale de negustor. Trăia înconjurat de oameni care ignorau, în general, vocaţia sa de muzician şi nu stabilea nici o legătură între Charles Ives al caselor de comerţ şi al cifrelor, şi Charles Ives care apărea, din cînd în cînd, pe afişele de concert. Şi spun că numele său figura puţin în programe, pentru că muzica sa, de o execuţie foarte dificilă, deconcerta publicul. Foarte nordamerican în sensibilitatea sa — avînd ceva din Walt Whitman şi din Carl Sandburg ca temperament — Ives nu şovăia să dea un ton cu multe asperităţi populare operelor sale, utilizînd elemente datorate a ceea ce am putea numi «folclorul urban» din Statele Unite. Iubea reprezentaţiile de muzică în aer liber, selecţiunile pentru fanfară, şi de asemenea tot ce se putea asculta la balurile de cartier, nu departe de *square-dances*-ul fermelor. Şi, în loc de a stiliza această materie semicultă, proceda prin suprapunere, întărind cele mai vesele contrapuncte ce se pot imagina. Astfel, într-una din lucrările cele mai mult executate, face să irumpă o fanfară în mijlocul unei desfăşurări simfonice, fără a o abandona, stabilind un concertant de mase instrumentale, care procedează în diverse tonalităţi. Partiturile sale sînt de regulă zgomotoase, clocotitoare, multiple ; un fel de magmă sonoră, dotată cu o viguroasă pulsaţie interioară — de o forţă irezistibilă, care acţionează atît asupra fizicului ascultătorului cît şi asupra inteligenţei sale. Vreau să zic prin aceasta că spectatorul se întîlneşte învăluit, tîrît — de multe ori fără să înţeleagă prea bine ce vrea să se spună — de o adevărată dezlănţuire de forţe sonore.

Şi cu toate acestea, un examen minuţios a tot ce a scris, ne arată ordinea ce domneşte în acest haos aparent : Charles Ives domina tehnica într-un mod notabil şi nimic din partiturile sale nu era lăsat la voia întîmplării. Astăzi, desigur, obişnuiţi cum sîntem să auzim muzici complexe, opera lui ne apare foarte clară. Însă cînd ea s-a

Scanned with OKEN Scanner

produs, acum vreo douăzeci de ani, a cauzat reacţii violente la un public care încă mai huiduia *Sărbătoarea Primăverii*, şi începe abia să admită perfect de bine impresionismul. Afară de aceasta, din muzica lui Ives se desprinde o puternică impresie de americanism. Lucrul acesta nu poate fi scris decît de un om al poporului ei, atît prin caracterul temelor, cît şi prin climatul sonor.

Ives m-a făcut întotdeauna să mă gîndesc la Walt Whitman, prin amplitudinea concepţiei — mă refer la operele sale simfonice —, la energia de ton şi la multiplicitatea de planuri. Nu din simplă întîmplare una din operele sale cele mai importante a fost *Omagiu lui Lincoln*, care evocă destul de mult accentul versurilor faimoase : «Căpitan, căpitanul meu...»

El Nacional, Caracas, 12 iunie 1954

IDEI ALE LUI FRANK MARTIN

Frank Martin, marele compozitor elveţian, este un om care a meditat mult cu privire la problemele muzicii, mai înainte de a se manifesta ca creator. Poate că din cauza aceasta opera sa, elaborată în plină maturitate, cu o stăpînire totală a mijloacelor tehnice, ne oferă o asemenea impresie de reuşită, de lucru conştient realizat, în afară de o valoare înaltă a conţinutului său strict sonor. Sînt destui ani de cînd lucrările sale *Mica simfonie concertantă*, *Concert pentru şapte instrumente şi orchestră* şi monumentalul oratoriu *Golgota*, s-au impus prin multiple imprimări. Fără a-şi permite aventuri hazardate, fără a-şi arăta voltele sale tinereşti. Frank Martin a continuat să se situeze în mod încet şi sigur printre maeştri muzicii contemporane. Poate fi considerat, pe bună dreptate, ca unul din marii compozitori ai epocii prezente.

De curînd, un mare săptămînal muzical a publicat o serie de reflexiuni ale lui Frank Martin cu privire la muzică. Unele dintre ele invită la meditaţie, prin adevărul gîndirii şi seninătatea tonului... Frank Martin analizează, pentru a începe, mijloacele de manifestare ale creaţiei sonore.

Să nu comparăm literatura cu muzica (ne spune). O carte creează o intimitate. O piesă de teatru te poate satisface, ea singură, o seară întreagă. O operă muzicală nouă, în schimb, este mereu confruntată cu

Scanned with OKEN Scanner

alte opere din diferite epoci. Aceasta explică dificultatea pe care o are publicul de a admite muzica contemporană : este servită direct, printre opere clasice cunoscute și admirate. Șocul este destul de mare și puternic. Eu am observat de multe ori că o lucrare nouă ce acoperă un întreg program — o operă, de exemplu — cucerește publicul mai ușor decît o piesă publicată într-un program eclectic. Dacă amestecul este indispensabil, cred că este de preferat a deschide programele cu lucrările noi și apoi, a liniști publicul cu opere cunoscute din repertoriul universal.

Frank Martin abordează apoi problema contemporaneității în muzică :

Nu trebuie să uităm că există mai multe feluri de muzică contemporană. Unele rămîn legate cu tradiția occidentală, în faptul că nu renegă nimic din însăși bazele artei noastre clasice — vreau să zic, de funcțiunile ei tonale. Ascultătorul, în cazul de față, se poate familiariza repede cu aceste lucrări, scrise într-un limbaj nou — nou, însă care constituie o extensiune a ce este cunoscut, fără a rupe cu trecutul. Foarte deosebit este cazul muzicii atonale, unde se mobilizează toate mijloacele posibile pentru a evita de a se creea funcțiuni tonale (o ierarhie să fie pentru moment) între două sau mai multe note, succesive sau simultane... Practica dodecafonică nu este altceva decît primul pas pe acest drum, unde este perfect posibil, și chiar ușor a scrie o muzică strict «serială» care să nu rezulte atonală, prin aceasta. Pentru a rupe într-un mod absolut cu acest vechi simț tonal, înrădăcinat în noi din cea mai fragedă copilărie, s-au creat diferite tehnici, bazate complect pe o exigență negativă...

Aud pentru prima dată pe un muzician spunînd că ceea ce mulți consideră un paradox. Și fapt este că se poate scrie o muzică condusă după legi noi, fără a utiliza, în ea, procedeele create, codificate, argumentate de Schönberg în scrierile sale și — chiar mai elocvent — în producția sa. Și Frank Martin aduce o dovadă bună despre ceea ce spun. Lucrările sale ne dau adeseori impresia de a fi rupt cu vechile sisteme tonale clasice, și în ciuda acestui fapt, autorul său păstrează o libertate absolută față de disciplinele pe care școala Vienei pretindea să le considere ca singurele baze ale unui posibil atonalism. La fel se întîmplă în producția lui Dallapiccola. Adică, atît pentru maestrul italian cît pentru un Frank Martin, ruptura cu principiile tonale semnifică o îmbogățire certă — afară de orice limitare impusă de o tehnică determinată.

El Nacional, Caracas, 27 mai 1957

Scanned with OKEN Scanner

HECTOR BERLIOZ

A trecut anul 1953, fără a ne reaminti că în luna decembrie se împliniseră o sută cincizeci de ani de la naşterea lui Hector Berlioz.

Cu Berlioz se produce, pentru multe persoane, un fenomen foarte semnificativ, care demonstrează cît de neînsemnată este greutatea gustului personal, ale opiniei proprii, în faţa *importanţei* căpătate de anumite lucrări în cadrul dezvoltării organice a istoriei unei arte... Trebuie să mă destăinui că, în afară de ceea ce se referă la anumite pasaje din *Romeo şi Julieta* sau din unele alte creaţii ale sale, melodica lui Berlioz mă lasă cu totul rece. Niciodată nu am avut o clipă de emoţie ascultînd *Damnaţiunea lui Faust*, *Requiem*-ul şi, încă mai puţin, în timpul execuţiei unelor din celebrele sale uverturi.

Nu pretind ca această lipsă de sensibilitate a mea să fie împărtăşită şi de alţii. Însă, în ceea ce se referă la mine, nu reuşesc să pătrund în universul inspiraţiei berlioziene : găsesc foarte puţin poetice ideile sale, puţin inspirate, adesea vulgare — ca aceea care deschide episodul *Balul* din *Simfonia fantastică*.

Într-un cuvînt : că nu mă mişcă muzica lui.

Lirismul lui este literă moartă pentru mine.

Şi cu toate acestea trebuie să recunosc că Hector Berlioz este unul din compozitorii cei mai importanţi din istoria muzicii. Ceva în plus : dacă Berlioz nu ar fi existat, ar fi fost cu siguranţă necesar inventarea altui Berlioz pentru a-l pune în locul său.

Şi fapt este că acest formalist — autentic «formalist», în tot ce e instrumentaţie — a fost, foarte simplu, creatorul orchestrei moderne.

Weber o intuise.

Berlioz a fixat-o cu un simţ atît de profetic, atît de prevestitor de posibilităţile ei latente şi viitoare, încît pînă în zilele lui Richard Strauss nu s-a inventat nimic nou pe terenul instrumentaţiei.

Unora poate să nu le placă *Simfonia fantastică* (aşa cum mie nu-mi place, în ce priveşte conţinutul), însă nimeni nu ar putea nega că prima audiţie a ei a fost evenimentul muzical cel mai important ce a avut loc, în Europa, în anii care au urmat după prima execuţie a *Simfoniei a IX-a*. *Fantastica* se constituia drept primul mare pas înainte în introducerea unei noi tehnici, şi la naşterea unui nou concept al orchestrei.

Nu avea importanţă că însişi materia lirică a lui Berlioz a fost săracă : ceea ce conta era realizarea ; aspectul, mai mult decît conţinutul. Generaţii şi generaţii de muzicieni s-au hrănit, în timpul

Scanned with OKEN Scanner

secolului al XIX-lea, cu «Visul unei nopți de sabat», așa cum s-au hrănit și cu *scherzo*-ul din *Regina Mab*, din *Drumul spre abis* din *Fugă pe o temă de Brander*. Fără a mai pomeni de acest abecedar al metodei care este, pentru toți compozitorii, *Tratatul de instrumentație* a lui Berlioz.

De altminteri, compozitorul a fost un romantic excesiv pentru care aveau importanță doar «stările sufletești», frămîntările intime, pasiunile personale. Orice dragoste a lui Hector Berlioz trecea în opera sa într-o imagine exagerată. Era încercarea de sinucidere prin opiu, în *Marșul spre eșafod*; era mărturisirea publică, în *Lelia sau întoarcerea la viață*; era stampa „a la Walter Scott", în *Corsarul*; moda bandiților și a ruinelor din Italia în *Harold în Italia*. Orgolios, susceptibil, torturat, Berlioz a avut foarte puține contacte cu epoca sa — așa cum le-a avut Chopin, cum le-a avut Liszt, cum le-a avut Wagner. Singura sa încercare de apropiere de mase a fost pentru a scrie acea *Simfonie funebră și triumfală*, spre gloria regelui, Louis-Philippe, simbol al burgheziei din 1830, la urcarea lui pe tron... De aceea, mă surprinde oarecum că *Les Lettres Françaises*, avînd în vedere ideile ei, a consacrat o parte din ultimul său număr omagiind memoria acestui «gigant francez», la o sută cincizeci de ani de la nașterea sa.

El Nacional, Caracas, 27 ianuarie 1954

AUGUSTA HOLMES

Dacă femeile s-au evidențiat, într-adevăr, de-a lungul secolelor în poezie, roman, artele intrepretării muzicale, este știut că, printr-un fenomen pe care mulți nu reușesc să și-l explice, au dat foarte puțin, pînă azi, în domeniul compoziției. De fiecare dată în care, într-o generație, a apărut o femeie compozitoare, nu a întîrziat să se invadă depășită, cu un mare avantaj, de către colegii săi bărbați. Așa a fost cazul unei Lily Boulanger, ale cărei opere nu suportau comparația cu cele ale lui Ravel sau Debussy; sau cele al lui Germaine Tailleferre, integrată în grupul Celor Șase, și care a fost incapabilă să suporte, un timp mai îndelungat, o conviețuire creatoare cu Honegger și cu Milhaud.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate acestea, o figură muzicală a secolului trecut a suscitat întotdeauna curiozitatea mea : cea a Augustei Holmes, compozitoare franceză a cărui nume era invocat des de sufragetele de acum cincizeci de ani care cereau o egalitate deplină pentru sexul feminin și în domeniul artei sonore. Adevărul este că prin anul 1900 se cîntau multe melodii ale Augustei Holmes. Istoriile muzicii amintesc titlul unuia din poemele sale simfonice, intitulat, dacă nu mă înșel, *Muntele negru*... Anumite documente recent descoperite ne face cunoscut că ea a fost fiica poetului Alfred de Vigny. Fapt este că, de tînără, ea a dat dovezi de un talent muzical extraordinar. După ce a compus destul de mult și a călătorit la fel de mult prin Europa, s-a căsătorit, la o vîrstă matură, cu poetul decadent Catulle Mendés, foarte inferior ei în ceea ce privește calitățile spirituale. Augusta Holmes a murit în 1903, acoperită de o glorie pe cît de strălucitoare pe atît de efemeră, căci *lied*-urile sale au căzut în uitare și nici o orchestră simfonică nu și-a asumat inițiativa de a dezgropa vreuna din partiturile sale.

Faima Augustei Holmes s-a supus vreunei mode trecătoare ? Se poate.

Însă există fapte care ne fac să considerăm problema cu mai multă seriozitate. În primul rînd, rigoarea devotamentului ei către Richard Wagner și César Franck. În al doilea rînd, mărturiile unora din cei mai iluștri contemporani ai ei... Într-o zi, aflîndu-se la Weimar, Augusta Holmes prezintă ultimele sale lucrări lui Franz Liszt. Acesta, după ce examină partitura unei drame lirice, intitulată *Astarté*, nu avusese scrupule în a scrie : «În comparație cu opera dumneavoastră, cele ale compozitorilor celor mai îndrăzneți nu par decît niște bagatele pentru fetele de pension. Ce țesătură de minuni și de îndrăzneli exotice !» César Franck, de partea lui, foarte zgîrcit în elogii, salutase în ea pe o «adevărată compozitoare și un temperament excepțional». Liszt, și el, înainte de a o fi cunoscut, descoperea în primele sale melodii «Trăsături situate la înălțimea celor mai frumoase inspirații ale lui Schubert.» Și Wagner avea o asemenea stimă încît cronicarii epocii au ajuns să afirme public că o nuntă între Augusta și Richard este iminentă..., cu toate acestea adevărul este că intimitatea existentă între ambii se datora numai strînsei prietenii existente între compozitoarea franceză și Cosima, fiica lui Liszt, care nu va întîrzia să se căsătorească cu autorul lui *Lohengrin*. Se poate că o lume întreagă de confidențe unea pe aceste trei ființe extraordinare.

Acum că figura Augustei Holmes este actualizată odată cu descoperirea documentelor prin care apare ca fiind fiica lui Alfred de Vigny, aș avea o mare curiozitate de a asculta, ca titlu de eșantion

Scanned with OKEN Scanner

de stil și factură, vreo lucrare a Augustei Holmes... Pentru că, trebuie să mărturisesc, niciodată nu am întîlnit numele ei în vreun program de concert. Și se puteau înșela oare bărbați de talia lui Liszt și César Franck, în ce privește valoarea reală a unei femei a cărei creație artistică îi destinau cele mai mari elogii ?...

El Nacional, Caracas, 23 octombrie 1957

DEBUSSY VĂZUT DE BOULEZ

Dovedindu-se un eseist dotat cu un stil propriu, original, uneori mușcător, ce putea fi invidiat de mulți scriitori, Pierre Boulez, tînărul compozitor francez, publică un studiu asupra lui Debussy, admirabil prin pătrunderea și sagacitatea lui. Știam mai de mult că Pierre Boulez, deosebindu-se în această privință de mulți din contemporanii săi, simte o admirație profundă pentru autorul lui *Nori și sirene*, nefăcînd altceva decît să se apere împotriva influenței debussyste, ce provoca ravagii în Europa și America acum vreo douăzeci de ani, Boulez examinează o operă în tot ce ea are de insolit. de surprinzător, viguros revoluționară, fără a se opri la analiza procedeelor întrebuințate, ci la însuși spiritul unei muzici ce izvora la timpul său, într-un fel cu totul neașteptat, ca un fenomen situat la periferia tuturor tendințelor zilei. Efectiv, există în Debussy. un caracter de «unicitate» care ne-a uimit întotdeauna. În ciuda imitatorilor lui, care au pretins să traducă un spirit în formule, Debussy continuă să fie un muzician deosebit, izolat, «a parte», printr-o expunere ce pune înainte sonoritatea (întîmplarea imediată) contextului său melodic.

Debussy continuă să fie o forță de respingere opusă școlii (scrie Boulez). El este pentru alchimia sonoră, încăpățînat, ridicat furios împotriva «științei castorilor»... Autodidactul este de temut cînd în el acționează o voință incertă de putere bazată pe lacune și ignoranțe ; acest tip de autodidact primitiv descoperă mereu anumite academisme simple care îl minunează numai pe el. Mai mult decît o prospețime naivă și plăcută în descoperirea neașteptată a trivialului, această tendință implică o sterilitate mereu în lipsă de procedee ; o invenție care nu trece de șiretenie ; o respirație anemică. Debussy, în schimb știe ; însă în același timp respinge această știință moștenită și continuă un vis de improvizații

Scanned with OKEN Scanner

vitrificate. Îi repugnă aceste jocuri lamentabile de construcție care transformă pe compozitor într-un arhitect infantil. Pentru el, forma nu este niciodată ceva acordat ; întreaga sa viață a fost o căutare de ceva ce nu se poate analiza ; de o desfășurare care, în însăși mișcarea ei, încorporează surpriza la imaginație. Nu are încredere din arhitectură în sensul pietrificat al cuvîntului, preferînd structurile care combină rigoarea cu liberul-arbitru... Relele lui Debussy au grăbit o cucută amară asistînd la îngrozitoarea degringoladă de «clasicism» care s-a impus după moartea lui : toate aceste clavecine rău acordate peste care se dezlănțuia un *pandemonium*, de fugi, de variațiuni, de sonate — și mai ce ? —, forme ce se proclamau «construite», însă mereu prin contrast cu blestematul impresionism... De aceea Debussy, incomensurabil cu orice academism, incompatibil cu orice ordine netrăită, necreată în însăși clipa, a rămas ca un corp străin în muzica Occidentului — total impermeabil operei sale în desfășurarea ulterioară a ei pusă într-o adevărată baie de mercur.

Pierre Boulez îl apropie pe Debussy lui Mallarmée și lui Cézanne, demonstrînd cum aceste nume întregesc o trilogie insolită, necatalogabilă, caracterizată, atît în muzician, cît în poet și în pictor, prin unicitate. Și, mergînd la fondul problemei, ne reamintește definiția pe care Baudelaire o dădea «modernului» : «Modernitatea este tranzitoriul, efemerul, riscul ; jumătatea artei, a cărei cealaltă jumătate este eternul și imutabilul.»

Această noțiune (conclude Boulez) rămîne, cu Debussy, în strînsă legătură cu articulația muzicii sale — forma ei rămîne unită, pentru totdeauna, în însăși clipa formulării sale... Împins de această «dorință de a merge mereu mai departe, care îi era hrana sa zilnică», a alterat de mai înainte orice tentativă de a se referi la vechea ordine. Astăzi trebuie să-i mulțumim, pentru că a fost, în asemenea grad, un dezagregator de «bune obiceiuri muzicale.»

El Nacional, Caracas, 17 ianuarie 1957

ISTORIA UNEI PREMIERE

Premiera *Martiriului Sf. Sebastian* la Paris — și se poate vorbi de o autentică premieră deoarece, opera a obținut, pentru prima oară în realizarea actuală, o formă destinată să facă să prevaleze muzica asupra revărsărilor unui text confuz — a reactualizat, într-un mod intens, personalitatea lui Claude Debussy. Nu vom insinua prin a-

Scanned with OKEN Scanner

ceasta că cea a compozitorului continuă să cadă în uitare sau că ne obișnuim a-l și considera ca o figură situată în trecut.

Geniul lui Debussy ne este încă prea apropiat ; implicațiile creației sale sînt prea prezente, pentru a-i putea situa un loc stabil și perfect lămurit, în istoria muzicii. Păstrez articolele unor critici faimoși, publicate în 1920, unde încă mai este discutat — azvîrlindu-i-se în față «lipsa de planuri mari», simfonismul său realizat pe bază «de fraze imperfecte, embrionare,» etc.

În ce privește arta sa, se întîmplă un fapt bizar deoarece dacă într-adevăr el a fost imitat enorm de mult, toți cei care s-au alimentat cu formulele sale nu au fost capabili niciodată să le ducă mai departe, și nici să extragă materie nouă din anumite principii abia expuse. Se mai poate vorbi încă mult despre Debussy, om prea legat de anumite neliniști actuale, pentru ca el să fie deja relegat recelui panteon au unei nemuriri căzută în stăpînirea muzicologilor.

Ceea ce a reactualizat personalitatea lui Debussy este cantitatea de scrisori inedite scoase acum la lumină, împreună cu documente ce permit a urmări, pas cu pas, elaborarea *Martiriului*.

Astăzi, anumiți critici se miră cum Debussy, atît de discret în efuziunile sale, atît de puțin prieten strălucirii publicitare, s-a putut asocia, în colaborare artistică, cu un bărbat atît de prieten zgomotului, și gloriei, ca Gabriele d'Annunzio. Acești critici însă uită că d' Annunzio era, în primii ani ai acestui secol, suprema personificare a unui estetism ce era solid instalat — în ciuda lui León Bloy, a lui Claudel... — în toate sectoarele artei europene. Poetul italian își crease în mod abil — cu fasturile sale, amorurile sale, succesele sale indiscutabile — o reputație legendară. Dramele sale erau interpretate de cele mai mari actrițe ale epocii. Pentru cei care nu observau reînnoirea profundă ce se incuba prin toate părțile, d'Annunzio reprezenta «artistul literelor» prin excelență — în ciuda exceselor verbale, concesiunilor modei, trăsăturilor de prost gust ce astăzi ne fac insuportabilă lectura romanelor sale. Dacă Debussy s-a lăsat sedus de falsul ton elenic al apocrifelor *Cîntece din Bilitis* ale prietenului său Pierre Louys, nu era ceva neobișnuit că el căzuse în capcana de a pune muzică la textul dramatic al unui om care tîra după el pe cei mai buni interpreți, coregrafi și decoratori ai epocii. D' Annunzio, fără a bănui cît de aproape îi era declinul, se ridica la înălțimea unei celebrități continentale. Era admirat de Isadora Duncan, Ida Rubinstein, Eleonora Duse, Sarah Bernhardt... «monștri sacri» ai clipei... Lucru uimitor, categoric, a fost că Debussy, asociat unui asemenea colaborator, ne-a dat — condus de un instinct genial — partitura sa cea mai simplă, liniară și pură, pentru

Scanned with OKEN Scanner

a acompania un «mister» care era poate ultimul fruct al unui estetism deja rănit de moarte.

În corespondența dusă în jurul *Martiriului...*, asistăm la nașterea ideii prime a dramei, datorită femeii pe care D' Annunzio o desemna, în opera sa, cu numele de Donatella ; îl vedem pe compozitor muncind din răsputeri pentru a termina partitura la timp. Puțin înainte de premieră, întreaga operă a lui D' Annunzio este obiect de excomunicare. Mediile catolice se retrag. Există polemici în presă. Opera este calificată de «imorală». D' Annunzio și Debussy trimit o scrisoare arhiepiscopului Parisului, protestînd împotriva interdicției ce este iminentă. Și poemul liric se reprezintă, în sfîrșit într-o atmosferă de furtună... Documentele scoase la lumină adaugă cu privire la aceasta o pagină de importanță revelatoare pentru istoria muzicii contemporane.

El Nacional, Caracas, 4 aprilie 1957

NOI SCRISORI INEDITE ALE LUI DEBUSSY

Muzicologii s-au plîns, pînă nu demult, că avem foarte puține informațiuni cu privire la anumite etape ale vieții lui Debussy ; că intimitatea unui om mort acum patruzeci de ani ne-a fost mai puțin cunoscută decît, poate, a lui Haydn sau celei a lui Mozart... Și deodată, iată că încep să apară prin toate părțile epistole inedite semnate de marele compozitor. Ca la un acord mutual, s-a ridicat subit consemnul secretului, astfel că posesorii numeroaselor scrisori predau această corespondență curiozității generale. Acum este Sheridan Russel, fondatorul Operei din Boston — și ce tratative inutile, timp de ani, duse de autorul lui *Pelléas și Mélisande* în Statele Unite —, care ne oferă o corespondență importantă a lui Debussy susținută cu André Caplet, eminent dirijor, compozitor de înaltă calitate, al cărui nume rămîne legat de mișcarea impresioniștilor francezi.

Multe aspecte ale personalității și ale esteticii debussyste sînt evidente într-o serie de scrisori revelatoare, ce cuprind anii între 1908 și 1914. În ele vedem pe campionul antiwagnerismului sedus pe neașteptate de partitura *Parsifal*, care, ieșită din ambianța Bayreuthului unde rămăsese timp de mulți ani prin voința autorului său, începea a fi ascultată în diverse teatre lirice din Europa. Sheridan Russel

era cel care promovase o stagiune lirică în care acel «mister» era prezentat cu concursul unor coruri magnifice. Debussy se arăta impresionat deodată de «iluminarea proprie» a unor scene, de farmecul atmosferei sale armonice și orchestrale. Renegînd anumite idei de tinerețe, recunoștea că «aventura wagneriană» constituia ceva unic în istoria muzicii, și că, din același motiv, «nu putea să întinerească în profitul unui... oarecare». De altminteri, acest geniu veșnic nemulțumit de sine însuși — pentru el nici o partitură nu ajungea niciodată a fi terminată — admira pe foarte puțini compozitori din trecut și din prezent. Propria sa reacție împotriva stilurilor contrapunctistice (Debussy nu a scris niciodată o fugă), îl făcea să prefere opera lui Rameau celei a altor maeștri clasici, pentru că «înțelegese ce se ascundea în lumea vastă a armoniei». Îl iubea pe Musorgski, pentru că muzica sa «niciodată nu părea să fie scrisă». Îl ignora cu mîndrie pe Ravel. Numai doi contemporani meritau un respect profund : Schönberg (de la care ascultase *Gurrelieder* și cunoștea cele *Cinci piese pentru orchestră* cărora André Caplet le-a făcut o minunată premieră în fața unei săli furtunoase) și tînărul Stravinski.

În Stravinski simțea prezența unei energii colosale, ce ajungea, uneori, să-l îngrijoreze, pentru că semnifica o reacție evidentă împotriva propriilor sale căutări. Manifesta admirația sa pentru *Pasărea de foc,* cu toate că cu unele rezerve, în virtutea «noilor ritmuri» pe care le cuprindea. Prefera *Petruşka,* unde descoperea o spontaneitate mai mare, un mai mare «spirit de joc» în ce privește sonoritățile și instrumentația... Cu privire la *Sărbătoarea primăverii,* interesant este de a ști acum că această partitură a sunat pentru prima oară într-o lectură la patru mîini a partiturii, făcută de Debussy și Stravinski într-o seară memorabilă. Debussy începuse să cînte basul cu unele moliciuni ; însă, entuziasmat cu o misiune ce îi impunea noi încercări la fiecare măsură, sfîrșise prin a se abandona magistral — cu o înțelegere de necrezut — la acea improvizată execuție pianistică ce îi descoperea o lume nouă și tulburătoare.

După un timp va scrie aceste linii profetice :

> L-am văzut de curînd pe Stravinski. El spune : muzica «mea», *Sărbătoarea primăverii* «a mea», așa cum vorbește un copil de sfîrleaza «lui», de arcul «lui». Și este exact asta : un copil răsfățat care, mereu, pune degetele în nasul muzicii. Este de asemenea un tînăr sălbatic, care întrebuințează cravate multicolore, și sărută mîinile doamnelor fără a-i păsa că le calcă pe picioare. Cînd va fi bătrîn, va fi insuportabil. Vreau să zic : că nu va tolera altă muzică decît pe a sa. Însă, acum, Stravinski este fantastic...

El Nacional, Caracas, 23 iulie 1957.

Scanned with OKEN Scanner

UN RAVEL NECUNOSCUT

Pînă acum vreo zece ani, aveam mai multe biografii despre Maurice Ravel. Însă aceste biografii aveau o particularitate paradoxală : aceea de a se referi prea puţin la viaţa lui Maurice Ravel. Tăcut, solitar, obişnuit să lucreze noaptea, om cu puţini prieteni, compozitorul se arăta îndărătnic în a face confidenţe, să acorde interviuri, să admită vizitatori în retrasa lui intimitate de fiecare zi. Cine avea pretenţia să scrie cărţi cu privire la personalitatea sa era nevoit să se oprească la informaţii de mîna a doua şi să consacre cel mai mare număr de pagini analizei lui *Daphnis şi Chloé* sau *Cvartetului în fa.* În zilele acestea, totuşi — mulţumită publicării de scrisori şi a unor date puse la dispoziţie de prieteni şi de rude —, biografia lui Ravel începe să fie construită pe baze noi. Şi ni se arată că acel artist în aparenţă lipsit de istorie a fost, din contră, un bărbat cu multă istorie. (De altminteri la fel ni se întîmplă şi cu Debussy).

Ştiam, de exemplu, că mama lui Ravel era spaniolă.

Acum însă ştim ceva în plus cu privire la originile sale familiale.

În 1870, viitorul tată al muzicianului se afla în Spania, conducînd, ca inginer, construirea unor linii feroviare. Şi la Aranjuez, Pedro José Ravel, francez de cea mai curată seminţie, a cunoscut pe o tînără spaniolă, numită Maria Deluarte. Cîtva timp mai tîrziu, tinerii căsătoriţi se instalau la Ciboure, în faţa localităţii San Juan de Luz, unde, pe ziua de 7 martie 1870, s-a născut Maurice.

De aici faptul că Ravel, fiind proprietar prin moştenire al unei case basce mari, în apropiere de cheiul pescăresc, îşi va petrece toate verile sale la Ciboure.

De altminteri, este evident că spiritul matern a exercitat o mare influenţă în formaţia de foarte timpurie a muzicianului. Nu din simplă întîmplare el va compune o *Rapsodie spaniolă,* o *Oră spaniolă, Bolero*-ul şi diferite piese scrise în formă de habaneră sau pe ritmuri hispanice.

Şi cine va fi cel mai bun şi mai credincios prieten al tînărului Ravel ?

Extraodinarul pianist catalan Ricardo Viñes, care va consacra o parte din viaţa sa operelor datorate acestui compozitor hispano-francez.

Trec anii, şi Ravel intră într-un cenaclu de boemi denumit umoristic Cercul de Apaşi, unde îl cunoaşte pe Manuel de Falla.

Un nou contact cu Spania.

Scanned with OKEN Scanner

În zilele acelea, regula consta în a te culca la ora cînd toată lumea pornea la treburile zilnice.

La ora şapte dimineaţa, Maurice Ravel se întîlnea invariabil pe scara casei sale, cu fratele său Eduard, om muncitor, om întreprinzător, ce se ducea la fabrica unde desfăşura o importantă sarcină de conducere.

— Bună seara, Maurice — spunea gravul Eduard, invidiind, poate, viaţa dezordonată a celuilalt.

— Vai, Eduard ! Ştiu că aceasta nu este o oră potrivită ! — răspundea Maurice. Bine că sînt în stare să fac puţină muzică, altminteri, mă întreb, la ce aş mai servi eu în viaţa asta !

Trec anii.

Ravel cucereşte faimă mondială.

Este prieten — ştiaţi dumneavoastră ? — cu Mary Pickford şi Douglas Fairbanks. Aflîndu-se în Statele Unite petrece nopţi întregi ascultîndu-l pe Louis Armstrong. Se minunează în faţa *jazz*-ului. La înapoierea în Franţa este însărcinat cu compunerea unui balet pentru Ida Rubinstein.

Însă nu se întîmplă nimic.

Săptămînile se scurg şi compozitorul se simte de fiecare dată mai deconcertat.

Într-o dimineaţă, înotînd în faţa casei sale din Ciboure, îi trece prin minte Tema *Bolero*-ului.

Partitura este scrisă în cîteva zile.

Însă Ravel nu va rămîne fascinat de popularitatea imediată a acestei compoziţii.

— Vreţi să ştiţi care este opera mea cea mai bună ? — va spune cu mult umor, un an mai tîrziu. Desigur, *Bolero !* Nenorocirea este că în această lucrare nu există nici un fel de muzică.

El Nacional, Caracas, fără dată.

ERIK SATIE, PROFET ŞI RENOVATOR

Lui Alejandro Garcia Caturla

«Dumnezeu nu se lasă înşelat ; urăşte literatura», a spus marele filosof tomist Maritain ; «Dumnezeu iubea ochii albaştri ai lui Satie...»

Spunînd Dumnezeu, gîndiţi-vă la Dumnezeul din timpurile muzicii gregoriene ; la Dumnezeu sinonim cu graţia şi seninătatea, sinteză de drăgălăşenie şi străvezime... Căutaţi o materializare a acestor virtuţi intangibile şi le veţi găsi în strălucitoarele nocturne, în diafanul *Socrate* ale lui Erik Satie.

Muzica lui Satie reprezintă frontieră şi termometru de sensibilităţi. Prin părerea pe care o are despre ea un *spirit select,* veţi cunoaşte adevărata ei cuprindere şi temperatură.

Cei care *ne comprenent pas,* aşa cum spunea criticul, înţeleg şi mai puţin cînd sînt puşi în faţa artei lui Satie. Pentru anumite mentalităţi, *Preludiile* «dedicate unui cîine» sînt, mai mult decît frontieră — frontieră înseamnă contrabandă — zid.

Pătrundem cu uşurinţă în ce e complicat ; asistăm cu plăcere la trecerile în revistă gestualităţilor musculare ale lui Tristan. Romanticii, Wagner şi franckiştii ne-au învăţat să parcurgem labirinte.

De aceea ne pierdem, uneori, în coridorul drept pe care Satie încearcă să ne facă să-l urmăm. Muzica sa ne tulbură mobilizînd o forţă ce ajunge să ni se pară nouă : naivitatea.

În 1887, Bayreuth exercita o dictatură estetică tiranică, Satie prezisese impresionismul.

Trei lente şi grave *Sarabande,* milionare în sonorităţi, de un ritm aproape static, se anticipau la *Omagiu lui Rameau,* de Debussy.

Trei dureroase *Gimnopedii* au apărut mai tîrziu : melodii limpezi, de o puritate miraculoasă, evidenţiindu-se în fonduri de armonii severe. Piese în care pauzele vorbesc, în care spaţiile albe ale paginilor concurează cu discursul muzical, reducîndu-l la strict.

Priviţi unele desene de Picasso. Veţi înţelege *Gimnopediile*...

Ani de boemie la Paris.

Satie frecventează taverne, joacă pe magicianul, se distrează în ceremoniile pompoase şi absurde ale Rosei Cruz. Scrie o «wagnerie caldee» pentru *Fiul stelelor* de Peladan. Compune un *balet ecleziastic pentru un singur personaj,* intitulat *Uspud,* pe care Opera îl respinge.

Satie vedea clar ; înţelegea pericolele teribile ale wagnerismului.

Într-o zi vorbind cu Debussy într-o cafenea de mîna a doua «de pe malul stîng», îi indică nevoia de a crea o atmosferă muzicală «a la Puvis de Chavannes» în jurul personajelor dramei lirice. «Este necesar — spunea — ca arborii decorurilor să nu se răsucească de fiecare dată cînd un erou intră în scenă». Cocteau observă pe bună dreptate că în aceste cuvinte se afla concentrată întreaga estetică din *Pelléas şi Mélisande.*

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a trăi, Satie îmbogăţea repertoriul «café-concertelor» cu unele compoziţii mai mult sau mai puţin frivole : «Diva imperiului», «Cu afecţiune», «Praf de aur»... În plus, citiţi al său »valse chantée« : Satie nu se degrada niciodată. Chiar cînd rivaliza cu Rodolphe Berger, melodiile sale se situau la culmea genului.

Deodată se deschide o mare paranteză de tăcere în existenţa compozitorului. Armonist genial, admirat de tinerii maeştrii care pe atunci erau Debussy şi Ravel, înţelege, cu toate acestea, că mai are încă mult de învăţat. Într-o paradă miraculoasă de onestitate artistică, începe să asiste în mod asiduu la cursurile austerei Schola Cantorum.

Şi dispare ani îndelungaţi.

În 1909, tînărul compozitor Roland Manuel, intrigat de zvonurile ce circulau, intră într-un magazin de muzică, întreabă dacă existau lucrări ale lui Satie de vînzare.

— Satie ? — răspunde vînzătorul. Mi se pare că Satie este un tip ce compune nişte valsuri uşoare. Nu avem nimic de la el.

În ianuarie 1911, Societatea Muzicală Independentă din Paris organizează un concert în onoarea compozitorului ignorat.

Ravel acum foarte discutat şi în plină glorie, ţine să i se ofere onoarea de a executa la pian lucrarea lui, *Gimnopedii*.

Este o revelaţie.

Artiştii care nu îl cunoşteau cu puţin timp în urmă, exaltă acum munca lui profetică. Ricardo Viñes şi Felix Delgrange se entuziasmează cu lucrările sale pentru pian, din care mai multe au fost atunci orchestrate.

Ele au cucerit repede faimă.

Atunci Satie, care înţelesese la timp relele wagnerismului, începu să ridiculizeze impresionismul care, dacă dădea rezultate excelente în mîinile demiurgilor săi, devenea prin elucubraţiile imitatorilor o şcoală de chichiţe armonice, o vînătoare de pensulări preţioase şi complicate. Satie a atacat-o cu complicatele titluri ale pieselor impresioniste. Cu ale sale *Ore seculare şi instantanee*, ale sale *Sminteli granitice*, ale sale *Piese în formă de pară*, caricaturizat. *Terasa audienţelor a clarului de lună* de Debussy sau *Puternicele vînturi de peste mare* de Ravel — aceste poeme verbale ce nu adăugau nimic la frumuseţea compoziţiilor pe care le favorizau.

(...Să ne amintim că, ani mai tîrziu, însuşi Debussy afirma indispus că «debussyştii îl plictiseau».)

Scanned with OKEN Scanner

Cînd muzicienii generației care a urmat celei a lui Debussy au simțit nevoia să reacționeze împotriva unei influențe destul de înrobitoare, s-au grupat în jurul lui Satie, al cărui nume era aproape un simbol.

Darius Milhaud, Francis Poulenc, Louis Durey, Germaine Tailleferre, Georges Auric și Arthur Honegger l-au proclamat maestru, și, sub egida lui Cocteau, au format faimoasa școală a Celor Șase, astăzi dizolvată. Pentru acești artiști, Satie constituia un exemplu de simplicitate, de elocvență sinceră și aspră, a cărei noțiune se pierduse de mult timp.

Așa cum se întîmpla în pictură, se rîvnea la un fel de înapoiere la primitiv, la linia simplă, la volumul exact, la sonoritatea sinceră. Impresionismul, mort în pictură, murea și în arta sunetelor. Satie a primit onorurile ce corespundeau unei înfloriri tîrzii. Partitura *Parada* a fost «călcată în picioare» în 1917, în seara premierei.

Acest balet fusese construit în colaborare cu doi mari artiști : Pablo Picasso, pictor al decorului, și Massine, creator al coregrafiei. Jean Cocteau era autorul scenariului.

Parada era o lucrare sănătoasă ; orchestra sa era plină de asprimi ; armonia ei despuiată de orice fast. Personajele sale principale — un chinez, niște acrobați, un cal... — trasau, mișcîndu-se, o cadențată teorie de unghi.

Lucrarea a triumfat la *Ballets russes* patru ani mai tîrziu. Atunci s-a înțeles că partitura lui Satie era într-adevăr — așa cum spusese Cocteau — «o societate corală plină de vise...»

Maestrul din Arcueil apărea, în fața ochilor timorați, ca un spirit plin de contradicții. Cînd a început să fie faimos și curiozitatea a fost suscitată în jurul operelor sale, Satie, prevăzînd pînă la ce punct ființele limitate nu-l vor putea înțelege, a optat prin a scandaliza publicul... Scria piese excelente, pline de surîzătoare muzicalitate ? Le intitula *Preludii fleșcăite,* dedicîndu-le cîinelui său. Proiecta o delicioasă pagină armonică. Pe cadențele sale punea un text straniu, fără nici o legătură cu acordurile, însă de un efect deconcertant. Texte, de exemplu, ca cel din *Crepusculul matinal :*

> Soarele s-a sculat azi dimineață, foarte rău dispus... Căldura a depășit normalul, căci timpul se arată preistoric și furtunos... Soarele se află foarte sus pe cer... Pare o persoană bună.. Însă să nu avem încredere... Poate să incendieze recoltele sau să comită vreo ispravă : o insolație... În spatele șopronului, un bou se îndoapă cu nutreț pînă ce se îmbolnăvește...

Scanned with OKEN Scanner

Priviți un studiu delicat de sonorități : al treilea din *Embrioane uscate*. Satie îl intitulează *Podophtalma,* și pune drept antet această glosă insolită : «Crustacee cu ochi mobili. Sînt abile și vînători neobișnuiți. Le întîlnim în toate mările. Carnea *podophtalmei* constituie o mîncare gustoasă.»

Vă scandalizează aceste texte extravagante ? Nu le citiți ; rămîne o pagină admirabilă de *muzică pură,* fără onomatopee și nici exhibiții sentimentale...

Se vorbește adesea despre umorul lui Satie. În opera sa lucrul acesta are o importanță foarte secundară. În *Embrioane uscate* este arătat în niște dense și comice «cadențe silite ale autorului», care le așează la finalul a două frumoase jocuri sonore. Și de cele mai multe ori intențiile sale apar într-o caricatură tematică sau într-un citat oportun. În scurtul *D'edriophtalma,* cînd «tatăl crustaceelor ia cuvîntul», discursul său e un fragment dintr-o oarecare mazurcă oleaginoasă de Schubert. Cînd *Întemnițații* săi — Jonas și Latude — plîng în închisoare, văicărelile lor, se traduc în motivul cîntecului popular francez «Să nu mai mergem la pădure...».

Nu zîmbiți în fața acestor încîntătoare fantezii ? Sînteți demni de plîns... Însă dacă vreți muzică fără umor citiți al doilea din *Valses du precieux dégouté* ; citiți *Morceaux en forme de poire,* revelatoare a unei sensibilități extraordinare ; citiți minunea melodică care constituie al doilea din *Preludiile fleșcăite*...

În Socrate și în cele cinci *Nocturne* nu mai există umor și nici texte neobișnuite.

În prima lucrare ni se face tangibilă esența muzicii. *Socrate* încarnează farmecul simplității înțelepte ; este eleganța supremă făcută sunete. Modurile vechi reapar, o dulceață atică însuflețește armoniile sale luminoase și limpezi.

Nocturnele sînt din aceeași epocă. Ascultîndu-le, înțelegem pentru ce Cocteau vorbește de «muzică albă». Conțin ceva original. Motivele lor sînt de o puritate de neînvins. Acompaniamentele, bitonale adesea, asimetrice și puțin estompate, contribuie doar la arabescuri destinate să pună în valoare melodia. Antipoduri de orice complicații rezultă aproape greu de înțeles, la început, pentru că sînt adevărate sinteze de emoții.

Nu este riscant de a afirma că *Nocturna a doua* de Satie este una din cele mai frumoase producții pianistice ale muzicii franceze din acești ultimi ani.

Scanned with OKEN Scanner

La moartea lui, anul trecut, Satie lăsa neterminată o operă *Paul et Virginie*, a cărui libret este de Raymond Radiguet.

În ultimele zile ale vieţii sale, compozitorul începu să recitească povestirile lui Andersen.

«Dumnezeu iubea ochii albaştrii ai lui Satie...»

Social, Havana, septembrie 1927

Închisoarea din Havana, iulie 1927,

ÎNREGISTRAREA LUI *SOCRATE*

În sfîrşit, după o aşteptare de douăzeci de ani, *Socrate* de Erik Satie ne este oferit în ediţie fonografică !...

După înregistrarea *Paradei*, a *Nocturnelor* pentru pian, a *Liturghiei săracilor*, cu minunatul său «Kyrie» pentru voci şi orgă, această dramă simfonică confirmă profeţiile acelora care din prima clipă au proclamat originalitatea esenţială a acestui muzician, luat atît de mult peste picior, pînă la moartea sa, de critici ce se considerau «foarte informaţi»...

Fapt este că Debussy, Ravel, Milhaud, Honegger, vedeau în Satie o prodigioasă intuiţie a viitorului. Cînd alţii porneau, el se şi afla pe drumul de înapoiere. Cînd toţi se complicau şi vomitau, el deja găsise secretul unei simplităţi ce evocă puţinul pe care-l cunoaştem din muzica greacă antică, şi reînnoda tradiţiile modale ale muzicii medievale fără a ignora nimic, desigur, din tot ce au făcut, în acest secol, muzicienii cei mai hărţuiţi de demonul aventurii... Dacă intuiţia lui Satie ar fi fost urmată de mari stăruinţi creatoare — dacă compozitorul nu ar fi început să se înţeleagă pe sine însuşi la bătrîneţe, după de a pierde mult timp în activităţi adesea străine muzicii —, prezenţa sa ar fi constituit un cutremurător pericol pentru temperamentele slabe, uşor influenţabile de acela care vorbeşte azi, la aproape treizeci de ani după moartea sa, cel mai actual, cel mai modern dintre limbaje. Din fericire pentru ei, opera lui Satie are un cuprins redus, şi originalitatea trebuie căutată mereu în adîncimea ei, şi nu în abundenţă sau răspîndire. Pentru acelaşi motiv că ni se restituie o simplitate uitată încă de multe secole — fără a fi prin aceasta un neoprimitivism —, se produce un fenomen rar la mulţi ascultători ai muzicii sale ; mai departe, nu ştim ce să gîndim... Pînă ce, într-o zi, un glas minunat, infinit de afectuos, executat la diapazonul sensibi-

Scanned with OKEN Scanner

lităţii noastre celei mai pure, izvorîte din misterul acela pe care Cocteau îl numea, cu îndemînatică expresie : «muzica albă a lui Satie».

Aceeaşi expunere a lui *Socrate*, ca dramă, este tulburătoare. Textul constă în trei fragmente din dialogurile lui Platon — *Banchetul*, *Fedro*, *Feddoón* — luate în traducerea lui Victor Cousin. Aici vorbesc Alcibiade, Socrate, Fedro, Fedon... Însă să nu credeţi dumneavoastră că Alcibiade este tenor ; Socrate, bariton ; Fedón, bas cantabil sau ceva asemănător. Dacă aceasta ar fi făcut Satie, lucrarea sa ar fi avut un aspect de operă. Şi ceea ce dorea compozitorul să realizeze despre orchestra simfonică era o «lectură pe mai multe voci» a frumosului text. Din acelaşi motiv, pentru a împiedica, cu anticipaţie, orice înfumurare interpretativă, la orice «dramatizare» a unei proze clasic luminoasă, Satie încredinţează lectura ei mai multor voci feminine, care îşi repartizează rolurile. Procedeul, aproape de neînţeles la un început, sfîrşeşte prin a se impune sensibilităţii noastre, inteligenţei noastre, ca suprema soluţie a unei mari probleme de artă. Şi în final, după adorabila siciliană pe două voci din mişcarea a doua (Fedro şi Socrate pe malul lui Ilisus), cînd Fedon povesteşte, în fraze atît de sublime, moartea lui Socrate, orchestra se înfiorează de o emoţie indescriptibilă, făcută din accente, de tensiuni, de subite acorduri care o duc pe interpretă la o simplă linie de *cantus firmus* medieval, cînd vocea termină partitura cu fraza :

> *Iată care a fost sfîrşitul prietenului nostru al celui mai învăţat şi mai drept dintre toţi oamenii*

Acest final constituie una din paginile cele mai frumoase care au ieşit din gîndirea acestui bărbat singular, încă rău înţeles, care a fost Erik Satie, şi pe care unii îl numeau «stafia din Arcueil» în amintirea cartierului popular unde era văzut de obicei, îmbrăcat în catifea gri, iar pe cap purtînd un melon...

El Nacional, Caracas, 11 decembrie 1952

UN MARE MUZICIAN

Mi s-a spus că Darius Milhaud este foarte bolnav ; că o suferinţă îndelungată îl ţine imobilizat într-un fotoliu pe roţi şi că această nenorocire fizică îi întunecase sufletul... Mare mi-a fost bucuria de

a-l întîlni într-o plăcută stare de spirit, surîzător, comunicativ, interesat de toate, cu un obraz surprinzător de tînăr pentru un bărbat de vîrsta lui. Fotoliul pe roţi este o realitate, desigur. Însă o realitate de moment care-i lasă lungi perioade de uşurare, în care timp îşi poate permite plăcerea — şi o arăta ca un fel de orgoliu — «de a urca fără ajutor prin toate scările palatelor veneţiene.»

Patriarhul muzicii franceze contemporane se afla la locul lui de totdeauna : lîngă masa sa de lucru, acoperită cu foi de hîrtie liniată, de probe, de manuscrise în curs. Peste pian, deschisă pe pupitru, se vedea partitura de orchestră a *Wozzeck*-ului, ce a fost editată, pentru marea mulţumire a admiratorilor lui Alban Berg. În parte, partitura *David*, de proporţii monumentale. Pe pereţi, proiecte de decoruri destinate operelor sale ; desene de costume ; personajele din *Nenorocirile lui Orfeu*. Şi mai încolo de geamurile aburite ale ferestrelor de viforniţa de ianuarie, se văd căluşeii Expoziţiei din Montmartre, ai căror muzici îi inspirase, în tinereţe, cîteva pagini umoristice. Darius Milhaud fusese recent în Israel şi în Italia, pentru a asista la premiera *David*-ului său.

Vorbeam cu el despre execuţia recentă a *Jucătorului* de Prokofiev, operă scrisă de compozitorul rus la vîrsta de optsprezece ani:

— Pentru partitura aceasta se poate spune doar un adjectiv : acel de «sublim» — afirma compozitorul. *Jucătorul* şi *Îngerul de foc* sînt două opere desăvîrşite.

Apoi ne referim la Festivalul de muzică latino-americană din Caracas :

— Eram foarte obosit în zilele acelea din cauza unei recidive a bolii mele pentru a putea răspunde invitaţiei ce mi s-a făcut. Altminteri, aş fi luat parte. Dumneata îmi cunoşti dragostea pe care o am pentru oamenii Americii latine. Doar am demonstrat-o, mai ales, în opera mea de inspiraţie americană... Doamna Gertrudis Schönberg, care a asistat la Festival, mi-a spus că a fost o manifestare artistică cu adevărat extraordinară.

El îmi vorbeşte apoi despre noii compozitori francezi : Olivier Messiaen, Boulez, şi alţii mai tineri. Se referă la ei cu generozitate, cu entuziasm. «Am cunoscut puţine conştiinţe muzicale atît de solide ca cea a lui Boulez», spune. Şi apoi se referă la Stravinski, la Honegger, a cărui moarte l-a afectat profund. În conversaţia lui întîlnesc din nou această noblеţe de ton, această lipsă de ranchiună, această generozitate universală pe care le-am întîlnit în cartea în care ne-a povestit viaţa sa şi din care se degaja un farmec deosebit. Puterea creaţiei, vigoarea gîndirii, dragostea pentru muncă, s-au dovedit mai puternice, în Milhaud, decît boala. Persoana sa respiră o seninătate patriarhală. A-l privi înseamnă a privi măreţia devenită pu-

ternică printr-o victorie a spiritului asupra obstacolelor pe care omul le întîlneşte în trecerea lui pămîntească.

El Nacional, Caracas, 4 februarie 1956

ULTIMELE ZILE ALE LUI HONEGGER

Pentru Arthur Honegger boala a fost, ceea ce André Malraux denumise «o monstruoasă înfrîngere». Artistul care cîndva se pasiona atît de mult pentru campionatele de fotbal ; primul compozitor în Franţa care poseda un automobil de curse ; omul care se făleа cu vigoarea sa, cu rezistenţa sa la muncă, cu robusta sa arhitectură fizică, s-a văzut vizitat, într-o zi, de vestitorii morţii. De atunci viaţa sa s-a scurs într-o aşteptare constantă a deznodămîntului. Însă acest deznodămînt i se părea inadmisibil, şi îl făcea să devină intolerant şi din cauza decrepitudinii care se adăuga la îndurerata espectativă... Spunea, în zilele bolii sale, prietenului său intim Bernard Gavoty :

> Dacă eu aş fi fost Dumnezeu, ciclul vieţii l-aş fi imaginat total opus. Oamenii ar începe existenţa lor cu sfîrşitul. S-ar fi născut bătrîni, şi, în fiecare zi, ar fi întinerit cu douăzeci şi patru de ore. Adormind, în fiecare noapte, puteau să-şi spună : «Mîine voi fi mai tînăr, mai bine împodobit, mai puternic.» Din etapă în etapă, bătrînul ar fi intrat în virilitate. Apoi ar fi devenit un tînăr ; după aceia, un copil. Şi, într-o zi, sfiosul copil ar fi adormit pentru totdeauna în leagănul său.

În 1950, încredinţă prietenului său : «Cariera mea s-a terminat. Niciodată nu voi mai scrie nimic, pentru că, foarte simplu, nu mai am dorinţa s-o fac...»

Însă, cîteva zile mai tîrziu, pe masa lui de lucru se descoperea o nouă partitură.

«Da, este vorba de o simfonie» — se confesa maestrul, aproape ruşinat.

Scriu pentru a-mi omorî timpul.

Insomnia este ceva îngrozitor.

Eu nu pot dormi... pentru că aştept ceva ce voi ştiţi.

Într-o noapte, pentru a avea o ocupaţie, am trasat cîteva acorduri. Acordurile au avut o continuare. Privindu-le am constatat că

Scanned with OKEN Scanner

terminasem o primă mișcare a simfoniei. Apoi, m-am distrat rezolvînd un fel de problemă algebrică. Da. Am vrut să demonstrez tinerilor noștri dodecafoniști că și eu puteam să scriu serii și să mă joc cu recurențe.

Cînd m-am uitat am văzut că era un *scherzo*. Pentru a completa ansamblul, scriu acum un final. Opera va fi intitulată *Simfonia celor trei re*, pentru că fiecare dintre aceste trei mișcări se termină în nota re...»

Contemplîndu-și existența sa trecută, compozitorul are reflexiuni care, de multe ori, evocă pe cele ale stoicilor din antichitate :

> Risipind o parte din viața noastră în a stabili relații cu ceilalți, iar cealaltă parte a aceleași vieți o risipim în a evita prezența persoanelor a căror prietenie o căutasem. Ceea ce se întîmplă este că în momentele de fericire alergăm după singurătate, și în nenorocire dorim să ne vedem înconjurați de oameni. Este falsă, așadar, maxima latină după care omul fericit este omul cu mulți prieteni. Cei mai mulți cred însă că este așa, ceea ce suscită nenumărate neînțelegeri pentru cei care caută tovărășia noastră.

În ziua de 11 noiembrie Honegger era pregătit să stea de vorbă cu discipolul său Pierre Boulez despre partitura pe care acesta o scrisese pentru *Orestiada* lui Jean Louis Barrault.

I se părea că în această muzică destinată scenei existau unele detalii criticabile.

Spiritul său era încă viu, cu toate că declarase în mod dramatic prietenilor săi : «Simt că ceva se rupe în organismul meu.» În ziua de 27 noiembrie, la ora cinci și jumătate după-amiaza murea, fără a scoate un suspin de supărare, unul din cei mai mari compozitori contemporani.

El Nacional, Caracas, 16 ianuarie 1956.

O OPERĂ BUFĂ A LUI POULENC

Francis Poulenc s-a năpustit în lumea muzicii, prin 1920, cu bucuria unui adolescent. Nu pretindea să scrie opere sublime, nici să rezolve mari probleme de creație. Aducea un bagaj de melodii frumoase și întrebuința ritmurile populare și chiar cele de mahala cu un accent atît de autentic francez, încît Cocteau îl califica de

Scanned with OKEN Scanner

«folclorist parizian». A luat parte, imediat la constituirea grupului numit *Cei şase*, şi a avut o premieră, *Rapsodia neagră*, pentru orchestră mică, ce a fost executată, după puţin timp, în toate centrele mari muzicale ale lumii.

În 1924, Diaghilev îl însărcinează cu compunerea unui balet, cu decoruri de Marie Laurencin, şi astfel se născu excelenta partitură *Căprioarele*, ce a rămas în repertoriul celor mai bune ansambluri coregrafice din Europa şi din America.

Francis Poulenc nu era un inovator ; dorea doar să demonstreze că este un bun urmaş al micilor maeştri francezi din trecut, situîndu-se în epoca sa, cu toate acestea, cu o personalitate foarte proprie.

Era singurul, în momentul acela, care nu era cuprins de demonul inovaţiei.

Dilemele tonalităţii, ale ritmicii, ale formelor noi, îl ţineau indiferent.

El se manifesta în lucrări minore ce apăreau mereu marcate de stilul propriu, cu toate că uneori urma în mod clar urmele lui Schubert, ori ale lui Erik Satie, şi se inspira din cîntecele populare, sau cita textual temele ascultate în cafenelele cu muzică unde încă se mai păstra, după Primul Război Mondial, o atmosferă *à la Toulouse-Lautrec*.

Începînd din anii treizeci Poulenc comite greşeala de a aborda marile forme ale compoziţiei.

Scrie concerte, lucrări corale, sonete.

Temperamentul său nu era făcut pentru a se supune unor exigenţe formale şi nici pentru a elabora dezvoltări ştiinţifice. De aceea, aceste partituri, se resimţeau de o lipsă de soliditate, de sens al construcţiei, ce le reducea la o succesiune de pagini frumoase ce puteau fi de ajuns pentru ele însile, îmbogăţind seria lor de mişcări perpetue, de piese pentru pian sau melodii vocale. Amărăciunile războiului îi dictaseră lucrări cu caracter dramatic, unde — în afară de foarte merituoase excepţii — nu ne-a oferit ce e mai bun din inspiraţia sa. Tocmai de aceea trebuie să salutăm cu bucurie discul care ne permite să ascultăm recenta sa operă bufă *Les mamelles de Tiresias*, interpretată de ansamblul Operei Comice din Paris, sub conducerea nervoasă, ironică, sigură, a lui André Cluytens — unul din cei mai buni interpreţi pe care i-a avut muzica franceză în aceşti din urmă ani.

Aici îl reîntîlnim pe Poulenc, cel al începutului : cel al farselor muzicale, cel al pieselor umoristice, cel din *Căprioarele* şi *Concertul cîmpenesc*. Inspirîndu-se în cea mai îndrăzneaţă şi amuzantă lucrare a lui Guillaume Apollinaire — adevărată instaurare a suprarealismului pe scenă — muzicianul a scris o partitură care este, de la

Scanned with OKEN Scanner

început pînă la sfîrşit, o minunăţie de umor, fantezie, bună invenţie melodică, în cadrul unei facturi care îl înalţă pe autorul ei, prin eficienţă sonoră şi magnifica tratare a materiei vocale şi instrumentale. Să nu căutăm nici cea mai mică intenţie de transcedenţă într-o acţiune în care o femeie se transformă în bărbat, apoi apare un jandarm urcat pe un cal de carton, sau se bat în duel nişte persoane care nu au nimic de-a face cu ce se întîmplă pe scenă, sau cîntă nişte copii nou-născuţi în fosa orchestrei şi apare un ziarist dintr-un leagăn pentru a ameninţa pe tatăl său cu publicarea unui articol scandalos... Se poate spune însă că Poulenc nu a scris niciodată pagini mai vesele, mai pline de viaţă, de tinereţe, ca cele pe care le găsim în această partitură, pagini care au contribuit la crearea celei mai bune opere bufe din toate timpurile. *Les mamelles de Tiresias*, a cărei imprimare a meritat în anul acesta, la Paris, Marele Premiu al Discului este, în genul ei, o miniatură de bijutier.

El Nacional, 17 octombrie 1954

Scanned with OKEN Scanner

Interpreţi,

Scanned with OKEN Scanner

AMINTIREA LUI KLEIBER (I)

Odată cu moartea lui Erich Kleiber, muzica contemporană a pierdut pe una din personalităţile ei cele mai puternice : unul din dirijorii ei cei mai completi. Geniul lui Erich Kleiber era făurit, în acelaşi timp, din pasiune şi seriozitate, din conştiinţă şi ardoare, din ştiinţă şi sensibilitate. Fiecaree interprtare îl făcea să-şi asume o atitudine distinctă în faţa textelor. «Dirijorul trebuie să fie un fel de medium — obişnuia să spună — ; un fel de *transmiţător* al gîndurilor maeştrilor.» Atent, într-un grad de neînchipuit, la exigenţele tehnice ale oricărei execuţii, avea puterea de a readuce opera la cea mai exactă vibraţie a epocii — la însăşi atmosfera din clipa în care ea a fost creată. După ce ne minunează cu limpezimea, claritatea, poezia unei simfonii de Mozart, ştie să devină romantic inspirat de Ceaikovski (interpretarea pe care o conferea finalului primei mişcări din *Simfonia patetica* era totdeauna răsplătită cu ovaţiile unui public incapabil de a rămîne liniştit în aşteptarea mişcării următoare) ; după ce îl dirija pe Beethoven cu o intensitate reţinută ce scotea în relief frumuseţile structurii fără ca prin aceasta să se poată pierde nici măcar o fărămitură din conţinutul liric, imprima o solemnitate de neuitat «Marşului funebru» din *Amurgul zeilor,* înainte de a traduce dramatic expresionismul din *Suita* din *Wozzeck* — partitură ce a avut onoarea premierei ei la Berlin, după ce a desfăşurat o adevărată bătălie pentru ca opera lui Berg să fie reprezentată după o sută treizeci şi ceva de repetiţii...

Lui Kleiber nu i se puteau aplica rezervele ce pot suscita arta anumitor dirijori de mare renume, cînd spunem : «Este magnific în Mozart, însă nu-i înţelege pe moderni» sau «trebuie să-l auzim în Brahms.» Kleiber era dirijorul total, căruia nimic din lumea muzicii nu îi era străin. Cînd trebuia să aibă o premieră cu partitura vreunui compozitor tînăr din ţările noastre (America latină), îi studia opera cu atîta dragoste, cu atîta rigoare, ca şi cum ar fi fost vorba de o creaţie nouă a lui Stravinski) sau de o simfonie uitată din şcoala de la Mannheim...

Scanned with OKEN Scanner

Într-o zi, în ajunul unei execuții a *Simfoniei IX* de Beethoven, Erich Kleiber m-a întrebat :

— Știi dumneata de cîte ori am dirijat *A noua* în viața mea ?

— Nu.

— De o sută nouăzeci și opt de ori — mi-a răspuns. Însă cred că o dirijez bine de foarte puțini ani... Înainte, eram foarte îndrăgostit de partitură pentru a mă putea stăpîni în fața ei. Mă lăsam tîrît de ea. Acum îmi păstrez tot sîngele meu rece. O pot dirija »obiectiv». Acesta este secretul artei oricărui dirijor : a obține un randament exact, conștient, măsurat, a întregii materii sonore. Să fii prins de gîndirea compozitorului, fără să te lași dus de îndrăznelii personale.

Mare apărător al muzicii contemporane, Erich Kleiber se încăpățîna, în perioada regimului nazist, în executarea lucrărilor autorilor puțin stimați de doctorul Goebbels. Văzînd că înverșunarea sa era de neînvins, doctorul Goebbels desfășură, într-o anumită ocazie, un escadron de oameni de-ai săi pentru ca să fluiere zgomotos un concert de Alban Berg pe care Kleiber se încăpățînase să-l dirijeze cu orice preț. Cînd execuția luă sfîrșit, unul dintre scandalagii strigă puternic «Trăiască Mozart !» ... Kleiber, foarte liniștit, se întoarse spre el :

— Te înșeli, tinere... Nu prea ești bine informat... Opera pe care am executat-o nu este de Mozart : este de Alban Berg.

Și scandalul se termină în hohote de rîs... Însă, după un scurt timp, Erich Kleiber trebuia să părăsească Germania. El nu cînta numai lucrări de Alban Berg, ci dirija și simfonii de Mendelssohn, chiar atunci cînd doctorul Goebbels interzicea acest lucru !...

El Nacional, Caracas, 11 februarie 1956.

AMINTIREA LUI KLEIBER (II)

Erich Kleiber mi-a povestit odată prima sa întîlnire cu Alban Berg... Dirijorul fusese numit, la vîrsta de treizeci și trei de ani, directorul Operei din Berlin cînd, aflîndu-se la o reuniune de artiști, sună telefonul.

— Ce oroare ! — îi spuse stăpînul casei. Alban Berg a aflat că sînteți aici și vine să vă cunoască...

Scanned with OKEN Scanner

— Şi cine este Alban Berg ? — întrebă Kleiber.

— Un nebun, care scrie o muzică pe care nu o înţelege nimeni... De luni de zile umblă cu partitura sa sub braţ ; plictisind pe toată lumea. Să nu te laşi prins în cursă, pentru că după aceea nu te vei mai putea descotorosi de el.

Mi-a fost suficient să mi se spună că muzicianul era un «nebun» pentru ca să mă intereseze în cel mai înalt grad (povestea Kleiber). Cînd l-am văzut sosind, cu privirea lui absentă ce părea că priveşte un lucru situat dincolo de realitate, îmi deveni simpatic. Îşi aducea partitura sa, aşa cum am fost anunţat. Era cea a lui *Wozzek*. Am aruncat o privire asupra primelor pagini, şi lucrarea m-a interesat. I-am cerut să mi-o împrumute. Două zile mai tîrziu, i-am anunţat intenţia mea fermă de a o prezenta în premieră. Eu ştiam că bătălia va fi aspră, pentru că *Wozzek*, prin noutatea limbajului ei muzical, va pretinde mai mult de o sută de repetiţii. Însă am pus chestiunea de încredere Operei din Berlin şi am cîştigat. Am conştiinţa împăcată că am adus la cunoştinţă lumii o adevărată operă de maestru.

În drumul lui din Germania spre Argentina, după ce o rupsese cu regimul nazist, Erich Kleiber a trecut prin cîteva oraşe europene, unde singura posibilitate ce i se oferea pentru a-şi cîştiga existenţa era de a dirija zarzuele.

— Şi nu era penibil să-ţi consacri talentul la acest gen frivol ?

— În nici un caz... răspunse dirijorul, zîmbind. Faptul de a dirija zarzuele îmi punea probleme noi în meseria mea. Poate că am ajuns la o înţelegere perfectă a muzicii spaniole contemporane datorită zarzuelei... Nici o muncă care are directă legătură cu meseria ta nu trebuie să-l descurajeze pe artist... Cred că am învăţat mult dirijîndu-l pe Bretón şi pe Chapi...

Astfel, uneori, un anumit public al teatrelor de zarzuelă spaniolă a putut asculta execuţii deosebit de îngrijite pentru *Sărbătoarea Palomei şi Zburdalnica*, fără să bănuiască că acela, din fosa orchestrei care avea bagheta în mînă, era unul din cei mai mari dirijori ai tuturor timpurilor... Şi asta fără a plăti mai scump biletele de intrare !

Cînd Erich Kleiber a fost numit dirijorul Orchestrei Filarmonice din Havana, acest ansamblu simfonic a fost transformat de el într-un instrument colectiv de o magnifică precizie. «Curînd voi putea executa aici *Sărbătoarea primăverii* — spunea. Cînd o orchestră ajunge să execute corect partitura lui Stravinski, se poate spune că ea a atins maturitatea...» Din păcate, proiectul său nu a putut fi realizat. Puţin timp mai tîrziu, anumite neînţelegeri de ordin estetic l-au făcut să rupă cu Patronatul ; plecarea lui a produs orchestrei o pagubă încalculabilă.

Scanned with OKEN Scanner

În timpul şederii sale în Cuba, acest insaţiabil degustător de muzică lua parte la toate concertele susţinute de compozitorii tineri, lăudînd fără rezerve sau criticînd cu rigoare. Într-o zi întrebă pe mai mulţi muzicieni noi, a căror idealuri estetice i se păreau discutabile, care era cauza unei anumite comunităţi de stil ce observa în lucrările lor :

— Vrem — i-au răspuns — să eliberăm muzica de relele aduse de romantism.

— Băieţi — le răspunse dirijorul. Muzica contemporană este fruct al unirii unui tată, ce se numeşte clasicism, cu o mamă care este romantismul... Cum puteţi renega o moştenire ce vă aparţine printr-o lege ce nu poate fi eludată ?... Voi pretindeţi să substituiţi un fruct al dragostei, printr-un homuncul născut din retorte în laboratorul vreunui Faust neoclasic... Din fericire, voi sînteţi tineri : veţi avea timp să vă vindecaţi de iacobinismul vostru muzical !

El Nacional, Caracas, 12 februarie 1956

GENIU ŞI APARENŢĂ

În ultimul număr din *Buenos Aires Musical*, eminentul critic Jorge d'Urbano, care a fost un bun prieten al dirijorului Erich Kleiber, publică o serie de amintiri personale cu privire la marele maestru căruia atît de mult îi datorează unii dintre compozitorii latino-americani. Cei care l-au văzut pe Erich Kleiber muncind în timpul repetiţiilor de orchestră, pot aprecia exactitatea frazelor culese de muzicologul argentinian : ele răspund unui ordin de preocupări, unui mod de expresie, ce caracterizau personalitatea marelui artist dispărut.

Erich Kleiber dirija din memorie aproape întregul repertoriu clasic şi romantic. Acorda o mare importanţă acestei puteri, pentru că «îi oferea o mai mare independenţă faţă de orchestră», adică, lipsa partiturii pe pupitru îi permitea să urmărească mai bine munca executanţilor săi. Însă ştia bine că dorinţa de a memoriza a anumitor dirijori mai puţin dotaţi le producea acestora un mare rău.

Se comit multe crime muzicale din dorinţa de a dirija din memorie (spunea). Numai cînd eşti în stare să-ţi aminteşti pînă şi cel mai neînsemnat detaliu al unei lucrări, cel mai ascuns legato, cel mai puţin com-

Scanned with OKEN Scanner

promițător din semnele dinamicii, poți face abstracție de partitură. Cu tot ce nu-și amintesc mulți conducători de orchestră care dirijează din memorie, s-ar putea compune mai multe simfonii... Nu trebuie uitat că bagheta sună totdeauna în *do* major.

Pentru Kleiber, cunoașterea celor nouă simfonii de Beethoven constituia abc-ul metodei de rezistență a unei orchestre.

O orchestră este demnă de acest nume numai atunci cînd cunoaște bine cele nouă simfonii. Și trebuie că treacă prin experiența de a le executa sub aceeași mînă, pentru ca să observe continuitatea și desfășurarea unui stil. Nu poate face abstracție de ele, așa cum un pianist nu poate face abstracție de preludiile și fugile *Clavecinului bine temperat*...

Pentru a-i face pe muzicieni să înțeleagă intențiile sale el întrebuința cuvinte mușcătoare. Unor trompetiști, care, la o execuție a *Nunții lui Figaro* se arătară prea energici atacînd o temă marțială, le strigă : «Asta nu este un marș al lui Hitler ; este un marș al lui Mozart.» Unui solist ce se arătase nehotărît în complexa măsurare a unui pasaj stravinskian, îi atrase atenția : «Un triolet se măsoară în același fel la Bach și la Stravinski.» Și unui critic care se mira că-l vede rămînînd nemișcat în clipa unei intrări strălucitoare : «Nu trebuie să jignești pe un executant amintindu-i că o intrare viguroasă trebuie să se facă cu vigoare... Afară de aceasta, eu nu dirijez pentru a fi privit.» Și dirija atît de puțin pentu a fi privit încît atunci cînd începea o perioadă caracterizată de un ritm bine definit, își lăsa brațele să se odihnească, urmărind munca masei instrumentale cu privirea : «Lucrul acesta transmite o mai mare flexibilitate mentală executanților — spunea. Este bine, afară de aceasta, ca din cînd în cînd ei să piardă teama de a se simți singuri.»

Aceste ultime cuvinte îmi reamintesc o altă înfățișare a lui Kleiber față de muzicieni, puțin înainte ca aceștia să înceapă, la Havana, o interpretare a *Suitei* din *Wozzeck* de Alban Berg, partitură ce constituia o experiență nouă pentru ei :

Dacă cineva are o nereușită mai sensibilă în timpul execuției... ceilalți să nu se uite la el. Să renunțați la acest obicei urît, atît de obișnuit în orchestre. În țările tropicale, unde temperatura supune acordarea instrumentelor la grele încercări, un accident se poate produce mereu în pupitrele instrumentelor de alamă și de lemn. Dacă accidentul s-a produs, nu-l priviți pe coleg, care și așa este destul de supărat de cele întîmplate. Priviți-mă pe mine, căci doar pentru asta mă aflu eu aici.

El Nacional, Caracas, 5 mai 1956.

Scanned with OKEN Scanner

FURTWÄNGLER ÎL INTERPRETEAZĂ PE BRAHMS

De la *Simfonia Eroica* la *a Noua*, ascensiunea a fost atît de prodigioasă, încît atunci cînd corurile *Odei* lui Schiller au încetat să mai sune, a existat un fel de adîncă liniște de uimire în lumea muzicii. O simfonie se situase mai departe de toate simfoniile ce pot fi concepute, deschizînd un cîmp de posibilități în ale cărui margini compozitorii rămîneau uluiți, neîndrăznind să meargă mai departe. Puțin mai tîrziu se naște *Simfonia fantastică* a lui Berlioz, însă ca un caz singular, excepțional — ca ceva situat la marginea simfoniei, propriu-zisă. Simfoniile lui Schumann nu vor face un pas înainte. Nici cele ale lui Mendelssohn, înclinate mai degrabă spre trecut. Afară de aceasta, romantismul orienta muzicienii spre alte dorințe ; poemul orchestral începea o traiectorie care îl va conduce pînă la Richard Strauss ; scriitura pianistică suferea o transformare profundă, în opera lui Schumann, Chopin și Liszt ; teatrul liric, preamărit de Wagner, cucerea unele din cele mai bune aspirații ale epocii. Simfonia, lăsată total deoparte de unii autori de prim ordin, se afla ca imobilizată : curentul evolutiv se frînse ; nu mai constituia un gen în proces de evoluție organică. Ceva în plus : în Italia, în Franța, simfonia, ca formă de compoziție, era lăsată pe planul al doilea.

Brahms a fost acela care a reînnodat istoria simfoniei, cu un aparent regres la ordin, la tradiție, care ascundea, în fondul ei, un formidabil potențial de inovații. Nu era vorba pentru el, evident, de a prelua simfonia de acolo unde Beethoven o lăsase — și de aceea s-au înșelat în judecata lor, cei care au calificat *Prima simfonie* a sa drept «A zecea a lui Beethoven», prin aspectul beethovenian al marelui motiv din ultima ei mișcare. Între moartea lui Beethoven și maturitatea creatoare a lui Brahms se întîmplară multe lucruri în cîmpul muzicii ; simțul armonic evoluase într-un mod notabil ; melodia cucerise libertăți noi ; anumite complexități din scriitură, calificate cu timp în urmă drept aberații, erau monedă curentă. Cu aceste noi bogății în mînă, adăugate la aporturile sensibilității personale, descoperirilor de ritm care totdeauna au caracterizat stilul său, Brahms a venit categoric la marea formă simfonică, oferindu-ne cele patru partituri de la care au reînnodat procesul ei evolutiv — fără a însemna o revenire la trecut, așa cum au afirmat, în primul moment, unii critici superficiali. Simfoniile lui Brahms au constituit începutul unei noi traiectorii care a adus simfonia la starea ei actuală.

Scanned with OKEN Scanner

Operă capitală, rău înțeleasă în epoca sa de către unii care ar fi trebuit să fie primii în a o admira, *Prima* marchează, odată cu apariția ei, un mare eveniment în istoria muzicii. Și aceasta *Prima* este cea pe care am ascultat-o duminică, la al doilea concert dirijat de Wilhelm Furtwängler la *Anfiteatro de Colinas de Bello Monte*. Acolo, odată în plus, ne-a dat, succesorul lui Nikitsch și a lui Weingartner, măsura măreției sale. Pentru că este bine de a se vorbi despre genialitatea unei interpretări fără egal, pe care o prefer din atîtea cîte am cunoscut pînă acum, pentru marea calitate a lirismului ei, pentru sensul nuanțelor, rigoarea estetică pusă în cele mai mici detalii ale discursului...

Însă există ceva, în arta lui Furtwängler, ce se află mai încolo de măiestria tehnică : o putere misterioasă de a da simfoniei, în părțile ei organice, o unitate ce se simte de-a lungul întregei execuții, făcînd ca timpii să se complementeze, unii cu alții, în virtutea unei forțe interioare, mereu active, ce se datorează la ceva mai mult decît stilului autorului ei. Fără a trăda ce e scris, Wilhelm Furtwängler impune personalitatea sa materialului executat, cu un fel de «a înțelege» că ne predă cea mai pură esență a operei. Este ca și cum ceea ce nu s-a ascultat pînă acum, s-ar afla implicit în ceea ce deja s-a ascultat. Este ca și cum ne face să prevedem desfășurările unei teme, încă de la prealabila ei expunere. Totul *se întîmplă*, în interpretarea sa, ca și cum s-ar datora voinței supraomenești a unui Ordinator aflat în afară de timp și spațiu. Totul se face inevitabil, ca să spun așa...

Să felicităm pe executanții Orchestrei Simfonice din Venezuela care s-au aflat, în toate clipele, la înălțimea voinței unui asemenea mare dirijor.

El Nacional, Caracas, 23 martie 1954

ARTURO TOSCANINI

Arturo Toscanini a avut rara virtute de a fi fost respectat în mod unanim de colegii săi dirijori, chiar atunci cînd aceștia au avut o concepție diferită a interpretării. Să luăm scrierile unui Carlos Chávez, să ascultăm părerile unui René Leibowitz sau a unui André Cluytens — pentru a cita exemplul unor oameni situați pe cele mai

Scanned with OKEN Scanner

diverse latitudini și dotați cu temperamente și preocupări total diferite. Cu toții coincid în a-l lăuda pe marele maestru dispărut, admițînd că, chiar atunci cînd, uneori, își lua o libertate extremă în ce privește *tempo*-ul, deciziile sale erau dictate de un geniu lăuntric ce sfida criticile cu muzicalitatea sa infailibilă. Toscanini putea să facă omisă o indicație metronomică — și în mod frecvent chiar o făcea. Prin aceasta își manifesta o dorință de colaborare estetică cu compozitorul, însă nu trăda niciodată intențiile profunde ale acestuia... Am avut norocul să mă aflu la concertul unde Toscanini dirijase pentru prima dară *Bolero-ul* lui Ravel. După ce auzisem premiera acestei lucrări la Opera din Paris, într-o stagiune a Baletelor Idei Rubinstein, nu mi-a fost greu să observ că maestrul italian purta partitura cu o rapiditate neobișnuită. Ravel, ce se afla într-o lojă, era vizibil nemulțumit. La sfîrșitul execuției, ce a fost încununată de o ovație apoteotică, compozitorul se apropie de Toscanini spunîndu-i, cu un anume ton înțepător care era, la el, un semn de nemulțumire :

— Maestre... Eu conduc *Bolero*-ul mult mai lent.

— Este o greșeală — îi răspunse Toscanini. Concepția însăși a lucrării, caracterul ei, stilul ei, impun *tempo*-ul pe care l-am adoptat eu.

Puțin timp după aceea, aproape toți marii dirijori urmau exemplul lui Toscanini. *Bolero*-ul, cu neobosita lui repetiție a unei singure teme, îmbogățit, de fiecare dată, prin adausuri instrumentale, obținea cea mai justă dinamică a lui în mișcarea pe care Toscanini i-o fixase. Ceea ce s-a considerat la început, ca o licență criticabilă, cu anii a devenit tradiție... Ceva asemănător se întîmpla cu *Ucenicul vrăjitor*, a cărei imprimare de Toscanini, pe vremea discului de 78 de turații, ocupa o față mai puțin decît celelalte. Paul Dukas, consultat cu această ocazie, a mărturisit că visase întotdeauna ca opera să fie cîntată în *tempo*-ul diabolic ce îi imprima Toscanini, cu toate că nu-i indicase acest lucru, din credința că o asemenea execuție crea probleme tehnice insolubile pentru orchestră.

Trebuie să recunoaștem, pe de altă parte, că atît de comentatele modificări de *tempo* impuse de Toscanini afectau doar anumite opere moderne. Era ceva rar ca la partiturile din trecut să se ia asemenea libertăți. La Beethoven, la Wagner — autori pe care îi dirija într-un mod minunat — temperamentul său se manifesta cu o ardoare mediteraneană, ce îl făcea să accentueze contrastele (să ne amintim prima mișcare din *Simfonia a noua* a sa), să intensifice dinamica, sau să pună în valoare anumite trăsături secundare, care știa să le aducă pe primul plan, la momentul potrivit, cu o rară di-

Scanned with OKEN Scanner

băcie (ca în finalul *Primei simfonii* a lui Beethoven...). Dacă urîtul său caracter din timpul repetiţiilor ajunse, la un moment dat, să creeze o tradiţie supărătoare printre dirijori, nu trebuie să se uite că prodigioasele sale cunoştinţe referitoare la orchestră, tehnica sa desăvîrşită, îi permiteau anumite impulsuri de moment care la alţii, poate, erau ascunse. Executanţii trebuiau, în cele din urmă şi totdeauna să-i dea dreptate.

Trebuie să mulţumim discului, care va perpetua, pentru noi, interpretările magistrale ale unuia din cei mai mari dirijori ai tuturor timpurilor — al timpului prezent, mai ales, în care arta dirijatului orchestrei a căpătat o dimensiune nouă, necunoscută în secolul trecut.

El Nacional, Caracas, 18 ianuarie 1957

ATAULFO ARGENTA

Spania a avut dirijori de orchestră foarte stimabili, ca maestrul Arbós, ca maestrul Pérez Casas, însă nu se poate spune că a produs dirijori de talia lui Toscanini, Bruno Walter, Erich Kleiber sau Clemens Krauss. O figură, cu toate acestea, părea să se ridice rapid spre notorietatea internaţională : cea a lui Ataulfo Argenta, care şi-a demonstrat extraordinarul său talent în fruntea Orchestrei de Cameră din Madrid, înainte de a trece la conducerea Orchestrei Naţionale, succedîndu-l pe maestrul Pérez Casas care a fost în fruntea ei un timp îndelungat. De altminteri, Ataulfo Argenta fusese aplaudat de cel mai exigent public al Europei realizînd şi unele imprimări fonografice excelente ca *Păpuşile meşterului Pedro* de Manuel de Falla, care astăzi figurează în orice discotecă bună întrecînd cu mult versiunea care, aproape simultan, fusese editată la Viena... Însă, pe ziua de 21 ianuarie trecut, Ataulfo Argenta moare în proprietatea sa din Lós Molinos, din cauza unei crize cardiace.

Moartea l-a surprins într-o perioadă ce trebuia să-i fie glorioasă, judecînd după angajamentele pe care le avea semnate pentru anul 1958 (am citit în ultimul număr din *Revista Musical Chilena*). Maestrul Argenta, într-un elan de muncă, de studiu, de exaltare ambiţioasă, reuşise să stăpînească cele două domenii ce o baghetă internaţională le pretinde : domeniul tehnicii şi domeniul stilurilor, care sînt cele care conduc la per-

Scanned with OKEN Scanner

fecțiunea interpretativă ; și aceste două domenii au făcut posibil ca Argenta să ofere versiunile cele mai reușite, atît a operelor clasice cît și a celor moderne, și dacă un oarecare romantism se manifesta la temperamentul său, muzicalitatea sa, severitatea sa artistică, îl făceau să se evidențieze în interpretarea operelor reprezentative ale tuturor tendințelor... Funeraliile au avut loc la San Jeronimo el Real ; a intervenit Orchestra Națională, dirijorul ei, care, a interpretat *Misa* de Perosi și o *Cantată* de Bach, cu concursul corului Parohiei.

Ataulfo Argenta, la moartea sa, lăsa un tratat inedit cu privire la arta dirijatului.

Pe lîngă activitățile sale de interpret al repertoriului simfonic universal, Ataulfo Argenta arăta o constantă preocupare pentru valorificarea hispanicului. Cu muzica lui Manuel de Falla angajamentul nu era anevoios, avînd în vedere că, în acest teren, ostenelilor unui mare dirijor răspundea creația unui mare compozitor. Însă Ataulfo Argenta, demonstrînd că spiritul său era foarte la zi, obișnuia să se deplaseze la arhivele muzicii ușoare spaniole din secolul trecut, și să răscumpere partituri care nu prin faptul că erau modeste trebuiau să fie disprețuite de un artist de talia lui. Noi toți credeam că *Petrecerea Palomei* nu este altceva decît o zarzuelă în plus, pînă în clipa în care Ataulfo Argenta, situînd-o pe un plan precursor, ne va arăta că anumite trăsături caracteristice ale hispanismului modern în muzică erau perfect definite în această operă minoră. Rezultă surprinzător să asculți *Nana*, în versiunea lui, ea înscriindu-se cu ritmurile sale populare, ca un nobil anunț al celor *Șapte cîntece* ale lui Falla. Bagheta lui a mai demonstrat că această zarzuelă, prost cîntată și prost interpretată în execuții de rutină, cuprindea oarecum adevărate frumuseți de orchestrare.

Pentru Ataulfo Argenta nimic muzical nu îi era de disprețuit. Punctul său de vedere cu privire la aceasta era același cu al lui Erich Kleiber, mare admirator a lui Johann Strauss, sau al unui Clemens Krauss care nu șovăia să dirijeze partitura *Liliacul*, expresie perfectă a unui gen determinat, fruct al unui mediu și al unei epoci. O mare speranță artistică rămîne frustrată prin moartea lui Ataulfo Argenta.

El Nacional, Caracas, 14 august 1958

Scanned with OKEN Scanner

SIR THOMAS, ÎN SERIOS ŞI ÎN GLUMĂ

Invitat la Buenos Aires pentru a dirija diferite partituri de opere cu ocazia sărbătoririi a cincizeci de ani de la înfiinţarea Teatrului Colón, sir Thomas Beecham — contrariind prin aceasta o anume tradiţie de izolare urmată frecvent de către marii dirijori — a acordat nenumărate interviuri presei argentiniene. Mereu cordial şi plin de idei, a răspuns mai în serios mai în glumă la toate întrebările ce i-au fost puse, amestecînd păreri înţelepte, convingeri personale, cu ieşiri neprevăzute, revelatoare a celui mai autentic *sense of humor*.

— Este adevărat, maestre, că englezilor nu le place muzica ? — întrebă, de la bun început, un critic foarte expeditiv, evident, pentru a-l împinge pe dirijor spre un teren polemic.

— Nu este adevărat — răspunse sir Thomas nelăsîndu-se intimidat : le place muzica. Nu o înţeleg. Însă îi încîntă sunetul pe care ea o produce.

— Şi ce părere aveţi despre critică şi despre criticii muzicali ?

— Criticii muzicali — spuse sir Thomas înapoind lovitura de săgeată ce i-o trimiseseră la început — sînt persoane ce pot conta pe simpatia mea şi cu compasiunea mea : în materie de muzică, nimic nu există în afara muzicii însăşi, şi totul ce se face pentru a scrie despre ea, pentru a o explica, este o sarcină necinstită şi sterilă. Despre criticii muzicali, opinez că unii dintre ei îmi plac pentru că au aptitudini literare excelente, iar alţii nu, pentru că le lipseşte acest dar. Însă în fond, repet, muzica nu se poate discerne şi nici nu este abordabilă prin mijlocul cuvintelor sau a conceptelor. Să luăm de exemplu pe marele critic Ernest Newman, prieten al meu cam de vreo şaptezeci de ani : niciodată nu am fost de acord cu nici unul dintre punctele lui de vedere.

Este ştiut că statutele anumitor mari teatre lirice din Europa — ca Opera din Paris, de exemplu — pretind ca libretele dramelor lirice prezentate pe scenele lor să fie traduse în limba ţării. Cînd este vorba de o versiune a lui *Boris Godunov* în franceză, realizată de un Calvocoressi, rezultatul este destul de satisfăcător, chiar cînd, prin forţa lucrurilor, anumite accente tonice rezultă a fi supărător de deplasate, falsificînd oarecum inflexiunile originale ale liniei vocale. Însă există cazuri în care s-a ajuns la absurd în traducerea libretelor de opere : la Anvers am avut uimirea de a asculta o inter-

pretare a *Maeştrilor cîntăreţi* în limba flamandă, neuitînd că cineva îmi arătase cu ani în urmă, un *Siegfried* tradus în catalană.

Sir Thomas Beecham, întrebat cu privire la problema traducerilor, se arată categoric împotriva lor :

— Gîndesc că se poate face dreptate muzicii numai cînd ea se află unită consonantei, vocalei şi cuvîntului, pentru care a fost scrisă. Orice traducere slăbeşte acest tipar ţinut în seamă de compozitor. Afară de aceasta, în teatre mari procentajul publicului care, din cauză că se află departe de scenă, să se lămurească despre ce se cîntă, este infim. Raţiuni de articulaţie motivează frecvent că, chiar atunci cînd un artist cîntă în germană, engleză, franceză, italiană sau spaniolă, rezultatul să fie acelaşi. Cîte cuvinte ajung de fapt la ascultător ?, cîntăreţul preocupîndu-se aşa cum de fapt se preocupă, a da prioritate frumuseţii sunetului, care este lucrul cel mai important !...

În ce mă priveşte pe mine, prefer să înţeleg foarte puţin ce spune Hans Sachs în *Maeştrii cîntăreţi*, sau Amfortas în *Parsifal*, văzîndu-i exprimîndu-se în franceză sau în italiană. Schimbînd limbile, fac schimb şi de personalitate. Cu atît mai mult în repertoriul wagnerian, unde prozodia germană este atît de strîns unită descrierii însăşi a liniilor vocale.

El Nacional, Caracas, 7 august 1953

ŞALIAPIN ŞI TOSCANINI

Şaliapin, înainte de a muri a lăsat o carte voluminoasă de *Memorii*, din care se cunoşteau pînă acum doar cîteva fragmente. Editate recent în Uniunea Sovietică, aceste *Memorii* sînt obiect de multiple traduceri ce nu vor întîrzia desigur să ajungă şi la noi. În aşteptarea acestui eveniment, rezultă foarte interesantă lectura unor capitole, prezentate de către un mare săptămînal din Paris, ce se referă la cucerirea publicului din Occident de către extraordinarul cîntăreţ rus. Cucerire care a început în 1901, la Teatrul *La Scala* din Milano — scenă potrivită pentru prezentarea, dincolo de graniţele patriei lui, a unui artist de o asemenea mărime.

Scanned with OKEN Scanner

Nu trebuie să se uite însă că Șaliapin, în clipa aceea, avea doar douăzeci și opt de ani. Și dacă este adevărat că deja se bucura de o reputație solidă în Rusia, numele său era mai puțin cunoscut în restul Europei. În 1899 fusese la Paris unde cîntase la unele reuniuni mondene. Însă nu se aștepta să primească o telegramă din Italia, prin care era invitat să interpreteze temutul Mefistofeles, din opera pe care o scrisese Boito inspirîndu-se, la fel ca Gounod, din *Faust*-ul lui Goethe... Șaliapin crezu în mod serios că este vorba de o glumă, și ceru imediat o confirmare a telegramei. Avînd certitudinea că direcția Teatrului *La Scala* dorea să-l contracteze, începu munca.

Și aici se situează unul din episoadele cari ne explică măreția unor artiști.

Șaliapin știa că avea mijloace vocale pentru a domina personajul Mefistofeles pe acest teren muzical și era sigur de asta.

Însă nu era vorba pentru el de a cînta numai.

Trebuia să ducă studiul operei la limitele sale extreme, cu scopul de a-i aduce vreun element de creație personal.

Și cum Șaliapin, în epoca aceea, avea doar cîteva noțiuni sumare de italiană, începu să studieze temeinic italiana. Cînd stăpîni limba, învăță pe de rost nu numai rolul său, ci toate rolurile operei. Odată lucrul acesta obținut, se adresă pictorului Golavine, pentru a transforma total aspectul exterior al personajului, prin mijlocul îmbrăcămintei care să răspundă esenței lui psihologice. Și cînd marele cîntăreț a considerat că al său Mefistofeles era cu totul matur, înțeles, asimilat, apăru la prima repetiție.

Cine va dirija orchestra ? «Un tinerel feroce — ne spune Șaliapin — care vorbea foarte puțin și corecta greșelile cîntăreților într-un mod aspru și scurt. Se vedea că omul cunoștea temeinic meseria sa și nu accepta obiecții.» Acest «tinerel feroce» era Arturo Toscanini...

Repetiția începu.

Șaliapin, pentru a nu se obosi, cînta cu jumătate de glas.

Deodată, Toscanini i se adresă cu bruscheță :

— Spune-mi, domnule, oare dumneata ai intenția să cînți opera așa cum o faci acum în clipele acestea ?

— Se înțelege că nu — îi răspunse Șaliapin, intimidat.

— Din întîmplare, domnule, nu am avut onoarea de a merge pînă în Rusia pentru a vă asculta. De aceea, nu vă cunosc vocea. Fă-mi plăcerea de a cînta ca și cum sala ar fi plină cu public.

Șaliapin a pus în joc, atunci, toate enormele sale posibilități vocale.

Scanned with OKEN Scanner

Însă nu a primit nici cea mai mică dovadă de aprobare din partea lui Toscanini.

Avu loc a doua repetiţie.

La sfîrşit, marele dirijor şi-a exprimat părerea cu un laconic : «Bravo...»

Însă, cînd a aflat că Şaliapin dorea să se prezinte cu torsul gol în prologul operei, declară că această pretenţie era absurdă.

Cîntăreţul, oarecum supărat, îl rugă să-l lase să interpreteze rolul, o singură dată, aşa cum el îl înţelegea. Ce se riscă ? Nimic. Nu era vorba doar de o repetiţie generală ?...

Toscanini, făcînd o concesie contrară caracterului său, acceptă ceea ce cerea Şaliapin.

Îi observă atent interpretarea.

La sfîrşit, convins, spuse doar atît :

— Poţi s-o faci aşa. *Va bene.*

Seara reprezentării lui Şaliapin, publicul întrerupse prologul cu răsunătoare salve de aplauze.

Partida fusese cîştigată. Mefistofeles-ul cîntăreţului rus a fost un triumf memorabil.

El Nacional, Caracas, 22 august 1953

CASALS VORBEŞTE DESPRE BACH

Pablo Casals asemănător altor mari interpreţi ai epocii noastre nu şi-a expus pînă acum propriile sale concepte relativ la interpretare. De aceea, este cu atît mai interesantă lectura unui articol scris de un prieten al său, José María Corredor, unde sînt cuprinse cîteva conversaţii susţinute recent cu admiralul violoncelist, în legătură cu muzica... Pentru Pablo Casals, Johann Sebastian Bach constituie un caz unic în istoria artei sunetelor : «Acest om care le ştie pe toate, ce simţea totul, nu a putut scrie o notă, ce în aparenţă pare atît de neînsemnat, pînă ce această notă nu conţinea ceva esenţial. Bach ajunsese la profunzimea celui mai nobil sentiment dintre toate, în cadrul celei mai perfecte forme.» În timp ce unii laudă rigoarea structurală a fugilor Marelui Cantor, Casals admiră, din contră, în-

Scanned with OKEN Scanner

drăzneala lui, amintindu-ne că Cherubini refuză să le prezinte drept exemple elevilor săi, considerînd că erau «incorecte». Îndrăzneala, poezia, expresia lirică, se împerecheau totdeauna, în operele sale, cu calitatea supremă a stilului. Şi, coincizînd în această privinţă cu concluziile lui Albert Schweitzer, virtuozul din Prades, susţine că Bach nu respingea anumite influenţe de tip popular — germane, austriece şi chiar ungureşti.

Se ajunge pe terenul interpretării. Pablo Casals preferă să asculte la pian operele maestrului scrise pentru claviatură. Bach, după părerea lui, dispunea în vremea sa doar de instrumente inferioare în posibilităţi faţă de măreţia şi amploarea gîndirii sale. De ar fi avut mijloace mai mari la dispoziţie, ar fi profitat de ele, fără îndoială. De altminteri, genialul interpret ne spune :

> ...dacă la un moment dat se doreşte a se întreprinde o reconstituire interesantă şi plăcută — cu toate că nu poate fi decît incompletă — a atmosferei muzicale a unei epoci trecute, sînt de acord să se revină la instrumentele vechi. Însă, în alte cazuri consider că trebuie să întrebuinţăm cele mai bune mijloace de care dispunem în prezent ; căci respectul pentru muzică trebuie să stăpînească orice alt tip de consideraţiuni. Nu este vorba de a căuta evocaţii istorice mai mult sau mai puţin exacte, ci de a oferi cea mai bună execuţie posibilă din punctul de vedere muzical... Preocuparea lui Bach pentru îmbunătăţirea instrumentelor, conform viziunii sale — extraordinara sa viziune — de a scoate maximum din ele, justifică îndoielile mele în ce priveşte posibilitatea, pentru maestru, de a se fi arătat satisfăcut de mijloacele de care dispunea. Ce execuţii nu ne-ar fi dat cu orchestrele disciplinate şi instrumentele perfecţionate care sînt cele ale noastre ? Pe vremea lui toate instrumentele de suflat erau dezacordate. Şi cum să nu credem faptul că urmările pe care această elementalitate a instrumentelor de suflat le aveau asupra executanţilor instrumentelor de coarde a căror auz se vicia de atita ascultat note false ? De altminteri, instrumentele de coarde se cîntau într-un mod deosebit : violoniştii acelei epoci, de exemplu, prindeau arcuşurile lor cu degetul mijlociu... Aşadar dacă dorim să ajungem la o reconstituire autentică, ar trebui ca flautul şi oboiul să cînte dezacordate, pretinzînd viorilor, violelor, violoncelelor, o aproximativă justeţe de ton... Nu ; supunerea la anumite procedee arhaice, nu ar fi fost decît nocivă operei unui geniu ca Bach, a cărei muzică pluteşte deasupra trecutului, a prezentului... şi chiar a viitorului.

Ideea după care Bach ar fi profitat cu siguranţă de toate posibilităţile orchestrei moderne, de le-ar fi cunoscut, justifică instrumentaţiile operelor sale, aşa cum le-a realizat un Arnold Schönberg în epoca noastră.

El Nacional, Caracas, 3 martie 1955

Scanned with OKEN Scanner

EINSTEIN, MUZICIAN

Către anul 1919, un grup de oameni de știință și scriitori obișnuiau să se reunească frecvent în casa ilustrului matematician Jacques Hadamar, pentru a face muzică. Fiecare dintre ei aducea un instrument, și, constituiți într-o mică orchestră clasică, invitații se predau studiului simfoniilor lui Mozart și a primelor lui Beethoven. George Duhamel, romancierul, oficia ca prim flautist în acest ansamblu insolit, la care, totuși lipseau unele viori pentru a se obține un echilibru sonor perfect. Într-o zi, Jacques Hadamar a prezentat colegilor săi un «violonist» nou, a cărui capacitate era cea a unui solist.

Se numea Albert Einstein.

În zilele acelea, marele fizician nu se bucura încă de renume mondial în cercurile nespecializate. «Știam doar — ne povestește Duhamel — că se afla la conducerea unui mare institut în Germania, și că obținuse Premiul Nobel pentru Fizică. Și știam, în primul rînd, că lucrările sale puseseră sub semnul întrebării un întreg capitol din filozofia științifică.» Însă romancierul ne confesează că mulți dintre colegii lui filarmonici erau departe de a avea o idee exactă despre importanța personajului. De altminteri, se aflau acolo pentru a face muzică. Era nevoie de un prim violonist și în fața acestei urgențe problemele de fizică treceau pe un plan secundar.

> Einstein s-a așezat la locul lui (continuă Duhamel), aproape de pupitrul meu de flautist. Și în timp ce eu număram cadențele de așteptare ca un elev sîrguincios, priveam pe deasupra partiturii. Observam pe noul muzician. De asemenea îl ascultam văzînd cum se integra ansamblului. Era foarte bun muzician, așa cum se obișnuiesc a fi anumiți matematicieni. Cînta cu limpezime și rigoare, observînd intrările sale cu absolută precizie însă fără a face cel mai mic efort de a se evidenția. În momentele de pauză își lumina nobila sa figură, a cărei expresie era un amestec de inteligență și de naivitate. Era îmbrăcat decent, însă de o simplitate surprinzătoare. Purta un guler de celuloid. Și se simțea că, pentru el, orice fast vestimentar era lipsit de importanță. Însă muzica da, avea importanță pentru spiritul său, și trebuia să fi fost obiect căreia să-i acorde atenție. Cîtă devoțiune, cîtă modestie, exista în personalitatea acestui maestru !... Îmi amintesc dintre toate unele sesiuni în care citeam și studiam simfonia *Jupiter*. Această operă a rămas, pentru mine, legată de amintirea lui Einstein.

Judecînd după această pagină a lui George Duhamel, vioara lui Einstein era de foarte superioară categorie clasicului «violon d'Ingres»... Și cu practica acestui instrument, savantul rămînea cre-

dincios tradiţiei universitarilor muzicieni mereu observată în Germania. Ceea ce contribuise la stabilirea unei legături în plus de prietenie între Albert Einstein şi Albert Schweitzer, filozoful organist, care totdeauna a înţeles atît de bine personalitatea ilustrului coleg, atît de asemănător lui prin anumite trăsături de caracter.

El Nacional, Caracas, 8 iunie 1955

1890 (ADOLFO SALAZAR) — 1958

S-ar putea ca în Germania, patrie de mari muzicologi şi teoreticieni ai muzicii, moartea unui Kurt Sachs, să luăm ca un exemplu, poate să treacă neobservată... Ce mi se pare straniu este că telegramei despre moartea lui Adolfo Salazar i s-a dat puţină importanţă, aici în America Latină, continent cu puţini muzicieni de o anvergură internaţională. Pentru că Adolfo Salazar era cel mai mare muzicolog, nu numai ai Lumii Noi iberice, ci şi al Spaniei, unde aproape nici un specialist al studiilor muzicale, în afară de *mosén* Higion Anglés — şi acesta pe un teren foarte diferit — putea să-l egaleze.

Născut la Madrid, în 1890, Adolfo Salazar a avut o vocaţie muzicală timpurie. A studiat compoziţia cu Pérez Casas şi don Manuel de Falla, şi a primit unele lecţii de la Maurice Ravel. În calitate de compozitor, numele său apărea frecvent, prin anii douăzeci, în programele de concert. Însă spiritul său eminent analitic l-a condus încetul cu încetul spre muzicologie. Partiturile sale nu erau rele. Cine a avut şansa de a le asculta, a lăudat inspiraţia lor fină, excelenta lor factură, valorosul lor conţinut. Însă Adolfo Salazar, în calitate de compozitor, era extrem de pretenţios cu sine însuşi. Afară de aceasta, mediul madrilen unde îşi petrecu tinereţea — rămas puţin cam în urmă faţă de restul Europei în ceea ce priveşte ultimele noutăţi din arta sunetelor — îi impunea urgent obligaţia de a se informa şi a se destăinui. De aici faptul că Manuel Aznar, pe atunci director la *El Sol* din Madrid, ziar în care Ortega y Gasset publica, sub forma de «foileton», eseurile sale, la rubrica *Spectatorul*, îi încredinţează lui Adolfo Salazar o coloană de critică muzicală... Timp de cîţiva ani am citit aceste critici, în America, apreciind ascuţimea lor, causticitatea lor, dibăcia în modul de a pune problemele. Am

urmărit de asemenea, în paginile periodicului *Revista de Occidente*, memorabila sa polemică cu José Subirá cu privire la *tonadilla* (un fel de vodevil) scenică. Deja prin 1930, Adolfo Salazar era vocea cea mai autorizată a muzicologiei spaniole, și asista regulat, în calitate de invitat oficial, la marile festivaluri muzicale din Europa.

Însă Adolfo Salazar nu se mulțumea doar să ducă la bun sfîrșit sarcina de înaltă gazetărie critică. Încetul cu încetul apăreau cărțile sale, în care continua studiul diverselor probleme estetice pînă la limitele ei exhaustive : *Simfonie și balet, Muzica contemporană în Spania, Muzica actuală în Europa și problemele sale, Muzica și societatea în secolul XX, Marile structuri ale muzicii, Muzica modernă, Dansul și baletul*... În Mexic, unde și-a fixat reședința după războiul civil spaniol, și-a publicat opera lui cea mai importantă : cele patru volume cu conținut dens purtînd titlul de *Muzica în societatea contemporană*, care au constituit o muncă într-adevăr monumentală, și care îi aduse elogiile entuziaste ale celor mai eminenți specialiști din America și Europa... În opera aceasta, Adolfo Salazar, se arăta stăpîn al unei culturi atît de vaste, atît de universale — nu numai în ce privește muzica, ci și, paralel, literatura, artele plastice, istoria și filozofia — încît chiar dacă ne-am sforța oricît de mult, nu ne reamintim titlul unui studiu care să cuprindă, în ansamblul lui, o bogăție atît de mare de materii. Trebuie să citățm și titlul unei alte lucrări a lui, poate mai puțin importantă decît cărțile lui Albert Schweitzer consacrate aceleași teme, însă de o foarte mare calitate : *Maestrul fugilor : Johann Sebastian Bach.*

Redactor șef, un timp îndelungat, la publicația *La Revista Musical Latinoamericana*, critic al ziarului *Las Novedades*, din Mexic, Adolfo Salazar era un muncitor neobosit, fapt ce nu-l împiedica să fie și un strălucit vorbitor în reuniuni literare, vesel comesean în orice circumstanță...

L-am văzut pentru ultima oară, în Mexic, în casa prietenului nostru Rodolfo Halffter, și am rămas surprins pentru vigoarea inteligenței sale, ascuțimea conversației sale, și ironia foarte madrilenă prin care considera anumite aspecte despre ceea ce am putea denumi «mica istorie a muzicii contemporane».

Moartea lui Adolfo Salazar înseamnă o pierdere considerabilă pentru muzicologia modernă. Pentru că acest spaniol de spirit universal, profund cunoscător al problemelor muzicale ale continentului nostru, era, poate, singurul în stare să privească panorama artei sonore, în timpurile de azi, ca o viziune atît de vastă și atît de sigură — viziune în «unghi foarte deschis» ce îmbrățișa pămînturile noastre în cadrul unei evaluări totale de opere și personalități.

El Nacional, Caracas, 30 decembrie 1958

Scanned with OKEN Scanner

Muzicologie

Scanned with OKEN Scanner

O MARE PREMIERĂ LA OPERA DIN PARIS

Opera din Paris ne oferă în prezent un exemplu de vitalitate și tinerețe surprinzătoare. Pomposul teatru a lui Charles Garnier, cu aurul și cariatidele sale, cu lirele, trompetele și oglinzile cu sfeșnicele sale, se vede înzestrat acum cu ascensoare, telefoane și alte elemente de confort modern.

Însă aceste ascensoare și telefoane nu au sosit ele singure în acest templu al muzicii academice. Paralel cu instalarea lor, a început să sufle un vînt de renovare pentru mașinile de manevrat decorurile și sofitele somptuosului coliseu al lui Napoleon al III-lea, unde — printre altele — au răsunat și fluierăturile cu care a fost primită revelația lui *Tannhäuser*. În fosa orchestrei care a executat de atîtea ori partituri convenționale se înalță acum acorduri și ritmuri de partituri îndrăznețe, scrise de reprezentanții cei mai viguroși și independenți ai muzicii contemporane.

În fiecare săptămînă numele lui Darius Milhaud, Karol Szymanovski, Serghei Prokofiev — maeștri deja consacrați — cele ale lui Jean Françaix, Igor Markevitch — talente ale noii promoții — figurează pe afișele Operei din Paris, alături de cele ale lui Wagner, Richard Strauss și Paul Dukas, din a căror drame lirice ni se oferă realizări splendide. Și cu două luni înainte de la moartea sa, în această scenă neuitată, Imperio Argentina s-a despărțit — fără a se ști că apariția ei avea caractere de „despărțire" — de publicul parizian, cu o interpretare orbitoare a *Amorului mascat* de Manuel de Falla.

Deschisă la toate curentele muzicii contemporane, Opera din Paris joacă în premieră una din operele cele mai bogate și solide pe care un compozitor a scris-o de la începutul acestui secol : tragedia lirică *Oedip*, a maestrului român George Enescu. Această tragedie lirică, de proporții imense, a fost pusă în scenă într-un mod absolut excepțional. Mișcările de mase pretinse de libret au fost realizate cu concursul a mai mult de trei sute de coriști, dansatori,

corifei, mimi și actori-muzicanți. A fost, într-adevăr, întregul popor al Tebei, cel pe care l-am văzut agitîndu-se, timp de mai mult de trei ore, printre uriașele decoruri ale lui Andrés Boll, urmărindu-l pe Oedip în zbuciumata investigație judiciară care constituie nodul celei mai zguduitoare tragedii a lui Sofocle.

În opera sa, George Enescu a vrut să urmeze pas cu pas desfășurarea vechiului mit grec, contopind într-o acțiune neîntreruptă esența a trei tragedii deosebite : *Oedip la Teba, Oedip rege,* și *Oedip la Colona.* Acest triptic a fost îmbogățit, mai ales, de un prolog care prezintă sărbătorile celebrate cu ocazia nașterii eroului, săbători întrerupte dramatic de înspăimîntătoarea profeție a magului Tiresias...

După acest prolog, a cărei acțiune se situează în templul lui Asclepios, la umbra a patru coloane gigantice, intrăm din plin în dramă, la ridicarea cortinei de la primul act, a căror tablouri inițiale se desfășoară în întuneric. În ele asistăm la călătoria fatală a lui Oedip ; la fuga sa din Corint ; la întîlnirea sa cu Laios pe cîmpiile Beoției. După comiterea paricidului involuntar, Oedip sosește, puțin înainte de zorii zilei, la porțile Tebei. Și aici începe un *crescendo* muzical și spectacular, care este una din realizările cele mai impresionante pe care ni le-a oferit Opera din Paris.

La început nu știm ce reprezintă exact decorul, învăluit în dese penumbre albastre. Peisaj geologic, drum barat de un zid, o încrucișare ? Pe primul plan se înalță un piedestal lipsit de statuie. În fund, abia luminat de un reflector, un soldat cîntă în ultimele ore ale nopții. Apare Oedip, înfășurat în mantaua sa cenușie de călător. Și în clipa aceasta, peste piedestalul gol, crește umbra enormă a sfinxului... Tors de femeie cu aripi verticale, a căror profiluri taie geometric scena în zone de obscuritate. Dialogul de prezicere se înșiră pe un ritm gîfîitor și misterios. Vraja este ruptă de răspunsurile lui Oedip, aripile sfinxului cad, se strîng, se contractă, și monstrul dispare într-un bloc de marmură, pe măsură ce se înalță luminile zorilor. *Decorul* se definește. Ne aflăm în prezența unei impunătoare arhitecturi de piatră — terase, scări, ziduri — dominată de silueta porții Tebei. O mulțime invadează scena, în grupuri agitate, țipînd, gesticulînd. Negustori, călăreți, soldați, preoți, copii, precedînd corpul de gardă al reginei. Mase mișcate cu minunată măiestrie de către un scenograf care a știut să evite orice efect convențional «a la *Aida*». Și Oedip, atlet pur și aspru, este încoronat rege al Tebei de către Iocasta, în timp ce răsună cornuri și trompete, iar corurile intonează un extraordinar imn la unison, sprijinit de o orchestră tumultoasă. Montarea actului următor este din aceea care marchează un fapt în analele scenografiei moderne.

Scanned with OKEN Scanner

Decorul nu putea fi mai sobru și nici mai grandios. El constă dintr-o scară gigantică, care ocupă întreaga lățime a scenei și urcă în profunzime, spre un portic geometric ce se înalță la mai mult de patruzeci de metri, în fundul tabloului.

O epidemie de ciumă s-a abătut asupra Tebei. Pe treptele scării zac grupuri de bolnavi implorînd. Printre corpuri defilează, tăcuți, cortegii mortuare, verzi, roșii, albe. Scuturi, lăncii și căști apar abandonate pe jos. Soldați negri, cu fața voalată, zac, din loc în loc, ca niște statui... Bănuieli teribile au pus stăpînire pe spiritul lui Oedip. După ce a azvîrlit imprecații împotriva asasinului lui Laios, a cărui prezență în oraș este, după afirmațiile prezicătorilor, cauza epidemiei, regele începe să înțeleagă misterul originii sale. Mîhnit, gîfîitor, adună mărturii, confruntă indicii care îl vor face să pătrundă teribilul secret... Aici este unde George Enescu a dat dovada cea mai strălucitoare a talentului său de compozitor dramatic.

Întreaga desfășurare a acestei autentice investigații judiciare este dusă într-un timp nebun, pe ritmurile unui *scherzo* incisiv și feroce. Pe măsură ce interogatoriul lui Oedip scoate în evidență revelația finală, recitativul devine mai strîns, luptînd cu o orchestră unde suflă rafale de uragan... Paricidul și incestul revelat, Oedip, asasinul lui Laios, fiu și soț al Iocastei, aleargă spre palat. Și, după o fugă a servitorilor înspăimîntați, regele Tebei va apare pe dreptunghiul porticului, tăcut și teribil, cu două pete de sînge în loc de ochi... Un adevărat cor de nebunie primește sosirea lui, coruri unde strigătul, *glisando*-ul vocal, se combină cu cîntul, creînd o polifonie barbară, demn comentariu al implacabilei tragedii.

Prin contrast, actul final al operei este numai pace și seninătate. Reluînd tema lui *Oedip la Colona,* George Enescu ne arată pe eroul ei, oaspete al Atenei, refuzînd coroana pe care tebanii căiți i-o oferă și pătrunde în pădurea albastră a Eumenidelor, unde îl așteaptă odihna supremă.

Partitura lui George Enescu ne lasă o impresie deosebită de putere și grandoare. Tehnic, este una din operele cele mai greu de executat dintre cele oferite de Opera din Paris, prin faptul că interpretarea ei scenică și muzicală a pretins, din partea instrumentiștilor și cîntăreților, cinci luni de studiu !... Însă rezultatul merită efortul, căci această dramă lirică ne-a adus o viziune de artă de neuitat. Este interesant de semnalat, mai ales, că premiera acestei opere se datorează, în mare măsură intervenției unor circumstanțe providențiale.

Scrisă în preajma primului război mondial, partitura lui *Oedip* a emigrat din România odată cu tezaurul național, cînd armatele puterilor centrale au invadat teritoriul. George Enescu ce se afla

Scanned with OKEN Scanner

în străinătate, și nu știa ce se mai întîmplase cu opera sa, a dat-o ca pierdută, crezînd distrus fructul mai multor ani de muncă. Doar mult timp după semnarea Tratatului de la Versailles, reuși să intre în posesia manuscriselor care au permis să triumfe acum la Opera din Paris. Această șansă aparține unei națiuni a căror elemente oficiale consideră că o partitură datorată talentului unui autor național este demnă de a fi păstrată în casele de fier ale tezaurului, împreună cu bogățiile și secretele Statului.

Carteles, Havana, 18 octombrie 1936

MATHIS, PICTORUL

Tripticul simfonic *Mathis pictorul* de Paul Hindemith, pe care am avut ocazia să-l ascultăm în Caracas acum cîtva timp, executat de Orchestra Simfonică, este probabil opera care a avut cea mai mare influență, de aproximativ zece ani, asupra compozitorilor tineri. Așa cum a existat o generație marcată, mai mult sau mai puțin, de *Sărbătoarea Primăverii* a lui Stravinski, există acum o generație marcată, mai mult sau mai puțin, de prezența acestei partituri, a cărei premieră, în anul 1933, a avut loc la Londra.

Datorită faptului că această operă a fost ascultată la concerte și în magnifice imprimări fonografice — una din ele a fost realizată sub dirijarea autorului — mulți ajung să uite că *Mathis pictorul* este o operă ; una din operele cele mai importante, prin proporțiile sale și prin conținut, pe care ne-a dat-o muzica contemporană. Libretul ei este bazat pe episoadele vieții pictorului Matias Grünewald, autor al prodigioasei tăblii de altar din Isenheim ce se păstrează în Muzeul din Colmar, în Alsacia. Cele trei mișcări pe care adesea le ascultăm ca integrante ale tripticului simfonic — «Concert angelic», «Înmormîntare» și «Ispita Sf. Anton» — sînt doar trei fragmente ale vastei partituri a lui Hindemith.

Cel mai mare eveniment muzical din aceste ultime luni a fost, fără îndoială, recenta premieră a lui *Mathis pictorul* la Opera din Strasburg. Sînt de abia patru săptămîni de cînd marea operă a văzut lumina rampei și toți criticii trimiși de ziare și reviste sînt de acord în ce privește importanța revelației. Zece cîntăreți valoroși

Scanned with OKEN Scanner

s-au aflat în capul distribuției. Acțiunea cuprinde coruri importante, scene de ansamblu, balete, iar orchestra tratată de Hindemith nu se aseamănă cu o formație oarecum redusă din acelea ce sînt întrebuințate la execuția multora din dramele lirice ; ea este marea orchestră simfonică, cu toate mijloacele puse în mișcare de tripticul pe care-l cunoaștem. Este nevoie de șapte decoruri importante și jocuri de lumini extrem de muncite. Poemul ne arată evoluția lui Matias Grünewald spre plenitudinea artei sale, de-a lungul neliniștilor unei epoci agitate de războaie, calamități și lupte de tot felul. Este vorba de o dramă cu multiple fațete, a căror conflicte sînt tot atît de actuale, prin constanța unor aspirațiuni umane, așa cum au putut fi și acum patru secole, cînd marele pictor german anunța viziunile sale apocaliptice generațiilor viitoare.

După ce a lăudat interpretarea dată operei de către orchestră, cîntăreți, coriști și dansatori reuniți la Strasburg, unul dintre criticii cei mai serioși ai timpului de față, Marc Pincherle, ne spune : «Încă nu știu dacă *Mathis pictorul* este fructul copt și suprem al dramei lirice tradiționale sau este punctul de plecare al unei arte noi.»

În oricare din cele două cazuri — am adăuga noi — Paul Hindemith se poate lăuda că a lăsat ceva foarte important, ce nu poate fi șters din istoria muzicii universale.

***El Nacional*, Caracas, 7 iulie 1951**

OPERĂ ATONALĂ LA SALZBURG

Lucrul acesta se întîmpla în zilele regimului nazist, cînd cenzorii lui Goebbels combăteau în Germania toate manifestările artei moderne. Marele dirijor Erich Kleiber, al cărui prestigiu era imens în ciuda faptului că nu era agreat de Guvern, înscrisese titlul unei partituri de Alban Berg în programul unui concert simfonic dat la Berlin. La sfîrșitul execuției, un tînăr de la parter în cămașă brună se ridică și strigă, în chip de provocare :

— *Heil* Mozart !...

Erich Kleiber, calm, se întoarse spre manifestant, și-i spuse pe un ton paternal :

— Tinere... Mi-e teamă că te-ai înșelat. Opera pe care am interpretat-o nu este de Mozart, ci de Alban Berg.

Scanned with OKEN Scanner

Îmi amintesc astăzi această subtilă anecdotă, citind că opera *Wozzeck* de Alban Berg este reprezentată, cu succes senzațional, la Salzburg, orașul lui Mozart. Aceasta vine să adauge o nouă victorie la acele multele cîștigate de această operă măiastră, prima a unui muzician atonal (cu toate că atonalismul lui Berg este mult mai puțin ortodox decît cel al unui Schönberg) care să aibă o foarte mare audiență. Avînd premieră la Berlin sub conducerea lui Erich Kleiber, acum mai bine de douăzeci și cinci de ani, această operă a fost reprezentată în U.R.S.S., Statele Unite, Belgia, Italia totalizînd astăzi cifra de aproape trei sute de interpretări. Anii trec și opera lui Alban Berg se menține și crește, devenind și mai actuală, avînd în vedere că valoarea expresiei sale umane capătă o mai mare elocvență, pe măsură ce publicul continuă să se obișnuiască unui stil care nu mai rezultă atît de deconcertant ca în prima clipă. Trecînd, inclusiv, la muzica de balet, anumite proceduri atonaliste fac acum parte din obiceiurile noastre auditive. Tot așa s-a întîmplat la timpul respectiv cu acele racursii armonice ale lui Debussy și Ravel, exploatate atît de mult de *jazz*.

O dramă romantică de Buchner servește drept temă acestei opere realiste și puternice : *Wozzeck* este numele unui soldat naiv, de care își bate joc în mod neomenos un medic căruia îi servește de subaltern și subiect de experiențe. Însă, sub aparență de blîndețe, sub aparența unei răbdări nelimitate, există în el un simț al dreptății și al onoarei care se trezește, într-o bună zi, cu impetuozitatea unei forțe a naturii. Aflînd că este înșelat de femeia pe care o iubește, Wozzeck încetează de a mai fi o marionetă, pentru a deveni un personaj de o violență shakespeariană. Și opera se termină prin trecerea, prin scenă, a unui copil călare pe un căluț de lemn, ce se joacă pe malul unui rîu, fără a bănui că printre stufăriș se află un cadavru. Cortina cade — exemplu unic, pe care eu îl cunosc, într-o dramă lirică — peste un piesaj gol de personaje.

Alban Berg, a murit în 1939, fără a mai nădăjdui ca numele său să fie obiect al unei glorii postume. Cînd umbla cu partitura sa sub braț, prin anul 1924, era considerat drept un naiv autor al unei partituri imposibile. A fost nevoie de clarviziunea lui Erich Kleiber, pentru ca *Wozzeck* să înceapă drumul pe care l-a condus în mod triumfal, pînă la Salzburg, orașul lui Mozart. Ea este prima operă a școlii atonaliste ce s-a impus publicului, trecînd în marele repertoriu al teatrului liric.

El Nacional, Caracas, 4 septembrie 1951

Scanned with OKEN Scanner

O IMPRIMARE AȘTEPTATĂ CU RÎVNĂ

Acum că putem asculta *Wozzeck*-ul lui Alban Berg, într-o excelentă imprimare integrală ; acum că putem urmări desfășurarea acestei partituri grave, esențială, în care nu există vreun element de prisos ; acum că ne putem familiariza cu noutatea genială a limbajului ei, cu intensitatea expresiei sale, cu covîrșitoarea măiestrie a scriiturii ei instrumentale, să situăm această tragedie lirică, fără șovăire, printre creațiile cele mai de frunte ale acestui secol. Dacă s-ar face o selecție de zece opere muzicale cele mai semnificative ale epocii prezente, *Wozzeck* ar figura printre ele. Și dacă o voință selectivă exagerată ne-ar obliga să reducem numărul de opere la cinci, încă ar trebui să menținem, printre acestea, titlul operei lui Alban Berg.

Așa cum știm, prima idee a acestei partituri i s-a oferit compozitorului în timpul unei reprezentații teatrale a unei drame a poetului romantic german Georg Buchner (1813—1837), intitulată *Wozzeck*. În aparență, nimic din tema acestei drame nu părea să indice în mod deosebit o tratare muzicală : acțiunea dureroasă, cotidiană și chiar prozaică, ne arăta revolta din ce în ce mai crescîndă a unui om, de care toți își băteau joc, și care, aflînd că este înșelat de soția iubită, se înalță, prin violența reacțiunii sale, pînă pe planul măreț tragediei. Alban Berg a luat textul adesea schematic al lui Buchner (anumite scene ale dramei aveau doar cinci sau șase replici) transformîndu-l în libretul unei drame lirice în trei acte subîmpărțite în cincisprezece scene. Primul război mondial a întrerupt compunerea muzicii. Însă în 1924, Scherchen executa deja *o suită* simfonică din *Wozzeck*. La 14 decembrie 1925, avu premiera la Opera din Berlin, sub conducerea lui Kleiber. În 1926, opera se cînta la Praga și Leningrad. Și în noiembrie 1931 era reprezentată la Metropolitan din New York. De atunci, această extraordinară partitură a triumfat în toate marile scene lirice din Europa.

Ceea ce conferă un prestigiu artistic neobișnuit operei *Wozzeck* este miraculoasa acumulare de reușite ce se întîlnesc în partitura aceasta. În primul rînd, iată avem o operă atonală, în care atonalismul nu devine niciodată formulă sau sistem ; aici, întrebuințarea sistemului dodecafonic, cu seriile lui corespondente, nu capătă niciodată aspectul crispat, și rigid, pe care adeseori îl întîlnim în opera lui Schönberg. Gîndirea lui Berg este ceva atît de consubstanțiat, încît întotdeauna o găsim firească și corespunzătoare la exigența de tip expresiv. În al doilea rînd, această operă este un exemplu unic

Scanned with OKEN Scanner

de structurare, căci fiecare scenă implică realizarea deosebită, perfectă, a unei mari forme muzicale. Este suficient să dăm de exemplu al doilea act, care este o simfonie în cinci mișcări — fiecare mișcare, cuprinzînd acțiunea completă a unui tablou. În acest act, există o scenă de dans într-o berărie populară, ce corespunde *scherzo*-ului. Ei bine : cele două trio-uri ale acestui *scherzo* sînt două episoade corale perfect încadrate în acțiune. Actul al treilea este o succesiune de cinci invenții : invenție asupra unei teme, asupra unui ton, asupra unui ritm, asupra unei scări, asupra unei obsesii ritmice... Numai un geniu ca Alban Berg putea să ducă la bun sfîrșit o întreprindere unică, probabil, în istoria muzicii.

El Nacional, Caracas, 3 aprilie 1952

MANDARINUL MIRACULOS

Bătrîna și culta Europă a fost, într-adevăr, nedreaptă cu Béla Bartók. Nu cunosc care a fost atitudinea compatrioților compozitorului în fața unei opere care le vorbea într-un limbaj profund național. Franța însă avu o atitudine adversă, pînă nu de mult, cînd Orchestra Radiodifuziunii Naționale, ca titlu reparatoriu se hotărî să interpreteze cîteva din partiturile sale. Pînă atunci, abia de se cîntase la Paris unul din concertele de pian și orchestră, și — mai frecvent, din cauza caracterului popular, foarte direct, al încîntătoarelor *Dansuri românești* pentru orchestră. (Mulțumită devoțiunii unor mari interpreți ca Szigetti, s-a știut și de unele pagini instrumentale ale lui Béla Bartòk). Însă, în ce privește vasta producție dramatică a muzicianului, care cuprinde mai multe opere și balete, i-a fost refuzată cu îndărătnicie de către teatrele lirice. Nu a servit la nimic faptul că Darius Milhaud, în mai multe articole, a lăudat partitura *Mandarinul Miraculos*, calificînd-o drept admirabilă și cerînd reprezentarea ei. Acest balet expresionist a fost prezentat doar la Budapesta în 1946, un an după ce compozitorul, dînd un sublim exemplu de statornicie în fața unei boli fără remediu, moare peste hîrtia liniată, în plină activitate, în timp ce instrumenta ultimele măsuri ale unei opere ce se caracteriza — prodigioasă victorie a genului ! — prin seninătate și vigoare.

Scanned with OKEN Scanner

Statele Unite, trebuie să recunoaştem, au fost mult mai generoase cu lucrările lui Bartók decît centrele artistice ale Vechiului Continent. În Lumea Nouă, el era situat, pe bună dreptate printre compozitorii cei mai importanţi ai epocii. Nici acum zece ani nu era posibil să imaginezi în Europa o operă de Bartók imprimată pe disc. Casele de discuri nordamericane au fost acelea care au început, prin 1940, editarea fonografică a unora din partiturile sale capitale. Şi acum *Mandarinul miraculos* pus în scenă de Manhattan City Ballet Company, cu Melisa Hayden ca interpretă a personajului feminin care serveşte de axă acţiunii, are premiera la New York cu un succes extraordinar.

Acest triumf al unei opere respinse un timp atît de îndelungat de către teatre, la treizeci şi doi de ani de cînd a fost scrisă, şi autorul ei mort, ar trebui să constituie o lecţie pentru public — dacă publicul primeşte lecţii de ceva sau de la cineva. Pentru că adevărul este că în prezent asistăm la o revoltătoare repetare de succese postume. Treizeci de ani după moartea lui Debussy, se descoperă că *Jocuri*, operă disprețuită în mod absurd, era una din cele mai bune partituri ale lui. Pentru prima oară, doisprezece ani după moartea lui Alban Berg, se imprimă pe disc *Vinul*, marea lui arie pentru soprano şi orchestră, şi există «surpriza» de a înţelege că este vorba de o operă măiastră. Acum, după ce Béla Bartók cunoscuse atîtea greutăţi de ordin economic pentru a putea continua eroica sa viaţă de creator în faţa unei suferinţe implacabile care îl menţinea imobilizat, *Mandarinul miraculos* lasă într-o casă de bilete din New York, în fiecare săptămînă, mult mai mult decît ar fi avut nevoie muzicianul pentru a trăi într-o oarecare bună stare, într-un oarecare lux, ultimele luni ale nobilei sale existenţe.

El Nacional, Caracas, 19 septembrie 1951

ORFEU DE MONTEVERDI

Sărbătorile de Carnaval ale anului 1607 se apropiau. În palatul ducelui de Mantua circulau zvonuri stranii. O serie de figuri noi sînt văzute cu uimire, de către servitori, prin coridoarele somptuoasei locuinţe : Caterinuccia Martinelli, cîntăreaţă ; artista napoli-

tană Lucrezia Urbana, faimoasa artistă evreică denumită Doamna Europa — fără a mai pomeni de faimosul *castrat* Gualberto Magli ; pe data de 23 februarie un funcţionar al ducelui scria unui amic al său : «Mîine seară, domnul principe, va face să se recite o comedie în sala apartamentului pe care-l ocupă doamna ducesă de Ferrara. Va fi ceva cu totul deosebit, fără îndoială, avînd în vedere că toţi interlocutorii vor vorbi în muzică...»

Lucrul «cu totul deosebit» ce se organiza acolo, nu era nimic altceva decît prima reprezentare a *Orfeu*-ului lui Monteverdi, operă în cinci acte şi un prolog, de la care derivă, ca să ne exprimăm aşa, întreaga dramă lirică universală. Ca să spunem adevărul — şi în felul acesta s-au exprimat mulţi specialişti ai muzicii Renaşterii — *Orfeu*, părintele operei, nu trebuie considerat ca o operă revoluţionară, nici ca o inovaţie totală, însă da, ca o *summa*, cristalizare şi rezumat a ceea ce căutau pe dibuite, încă de mulţi ani, anumiţi muzicieni minori ai celebrei *camerata* florentină. Opera exista, potenţial, înainte ca Monteverdi să fi scris minunata sa operă. Însă cine compunea tragedii muzicale, pînă atunci, privea textul ca ceva preponderent, avînd grijă să nu se piardă nici o silabă din poem. De aici faptul că partiturile sale nu erau decît succesiuni de recitative, foarte puţin variate, sprijinite pe *bas-ul continuu* şi împletite, între ele, de interludii, *ritornelle*, arii de dans, singurele momente în care compozitorul îşi permitea puţină libertate, făcînd să i se asculte ceva din fantezia sa muzicală. Monteverdi, în schimb, este geniul ; geniul care apare în clipa sa pentru a da coeziune, unitate, relief, la tot ce era tulbure şi împrăştiat, arătînd drumul de urmat.

Monteverdi nu era omul unei singure formule (ne spune biograful său Henri Pruniers). Folosea muzicile ce se obişnuiau la timpul său, pe care el însuşi le inventase sau le perfecţionase. Alături de *ritornelle* cu scheme metrice riguroase, pune *simfoniile* omofonice şi polifonice, *toccatele*, *ricercari*-le, *maureştile*. Alături de recitativele dramatice ariile-recitativele, ariile strofice, corurile omofone sau contrapunctice, baletele mimate, cîntate, dansate. Monteverdi a pus în serviciul formei noi a tragediei recitative, toate izvoarele tehnice de care putea dispune geniul său. El a transformat spectacolul aristocratic din Florenţa în dramă lirică modernă, debordînd de viaţă, tîrînd în belşugul său sonor pasiunile omeneşti.

Nu cunosc muzică, alta, care să mă delecteze mai adînc, decît cea lui Monteverdi, ale cărui madrigale conţin, pentru mine, întreaga emoţie ce o pot pretinde muzicii. Însă, în cazul lui *Orfeu*, mai există forţa, mereu activă, a magnificei Renaşteri... Este corul «Nici un proiect pe care omul îl încearcă nu este zadarnic», unde Romain Rolland

Scanned with OKEN Scanner

găsea expresia de «întreg orgoliul unei epoci». Este *toccata* pentru fanfare (trompete, cornuri...), care deschide prologul, ca o somptuoasă fanfaronadă de Curte. Este «Simfonia în șapte», pentru viori și orgă, care anunță intrarea lui Orfeu în Averno. Este prodigiosul duo dintre Orfeu și Apolo, în clipa în care ambii urcă la cer. Este pateticul recitativ al Vestitoarei, pagină măiastră a muzicii universale. Și este plăcerea de a vedea, pe neașteptate, cum Monteverdi subliniază cu trăsătură fermă, în recitativul Speranței, citatul din versul lui Dante : «Lasciate ogni speranza voi che entrate...» Nu este vorba numai de o muzică minunată ; este, mai ales, întreaga cultură, inteligența, spiritul unei opere, cu toți cei care continuă să trăiască în această partitură.

El Nacional, Caracas, 24 ianuarie 1952

PĂPUȘILE MEȘTERULUI PEDRO DE MANUEL DE FALLA

Acum că la Caracas au sosit cîteva imprimări excelente din *Păpușile meșterului Pedro* de Manuel de Falla ; acum că putem asculta ori de cîte ori dorim minunata partitură a celebrului maestru, avem motive în plus pentru a ne simți plini de admirație în fața marii lui reușite. Producătorul a imprimat partitura cu întîrziere, din cauza recitativelor sale în castiliană — practic intraductibile — care se adresau, se pare, unei audiențe oarecum reduse. Pe de altă parte, dificultățile de a reprezenta un act scurt al cărui acțiune este centrată într-un teatru de marionete, au îndepărtat această operă măiastră de scenele lirice. De aceea, împreună cu succesul mondial al *Amorului vrăjitor* și al *Tricornului*, această operă de cameră este mult mai puțin cunoscută decît alte creații ale marelui muzician spaniol.

Cu toate acestea *Păpușile meșterului Pedro* ni se arată acum, alături de *Concertul pentru clavecin*, ca una din partiturile capitale ale muzicii contemporane, nu numai prin calitatea muzicii sale, ci și prin ceva mult mai profund, obținut în cîmpul expresiei naționale. Pînă în clipa în care compozitorul a început să lucreze asupra textului unui episod din *Don Quijote*, hispanismul lui se manifesta prin mijlocul elementelor care, fără să aparțină direct folclorului Penin-

Scanned with OKEN Scanner

sulei, se potriveau mai mult sau mai puțin strîns, unor modele de un caracter popular direct identificabil. Este posibil — cum susținea însuși de Falla — că în creațiile din etapa aceasta să nu fi speculat cu elemente autentice folclorice. Însă ritmurile, încadrările, inflexiunile melodice, păstrau, cu ele, o strînsă rudenie...

În *Păpușile*, procesul de creație s-a realizat în mod cu totul distinct. Tălmaciul citează, deseori, în recitativele sale, o frază castiliană în dialect periferic sau din ciclul eroic Carol cel Mare, puse textual în partitură — unde este auzită fără acompaniament de orchestră. De altminteri, de Falla se pare că renunțase la andaluzismul lui prezent de-a lungul întregii opere. Și cu toate acestea, caracterul ei hispanic este surprinzător. Caracter hispanic datorită unei asimilări totale — a unei recreeri — a tot ce a constituit, de-a lungul secolelor, o autentică tradiție spaniolă : de la cîntecul de stea polifonic din *Culegerea de cîntece* din Upsala, sau cîntecul de dragoste din Sablonara, pînă la zarzuela din secolul XIX-lea, trecîndu-se prin sonatele madrilene ale lui Scarlatti, cele ale părintelui Soler și la zarzuele. Cu toate aceste elemente de stil, amestecate și întoarse pentru a se da frîu liber propriei sensibilități, Manuel de Falla a atins un spaniolism de esențe care conferă scurtei sale partituri o autentică grandoare. «Simfonia meșterului Pedro», care deschide acțiunea, după un mic concert de fluiere și naiuri ; episodul de la Curtea lui Carol cel Mare, cu surprinzătoarea apariție a clavecinului ; meditația Melisandrei din turnul din Homenaje de Sansueña ; sosirea lui Gayferos ; fuga amanților, cu acordurile lor festive, adorabil susținute de corzi, rezultă, în cadrul doritei sale scurtimi, unele din paginile cele mai frumoase ce au ieșit din pana unui muzician. În ce privește aria finală a lui Don Quijote, cu evocarea Dulcineei peste fondul tînguirilor meșterului Pedro, și proclamația triumfală a meritelor cavalerilor rătăcitori, și a isprăvilor lui Amadis de Gaula, Felixmarte de Hircania, Tirante el Blanco și Belianis de Grecia, se poate aplica, unei asemenea pagini instumentată în ton epic, numai calificativul de genial.

Pe bună dreptate meșterul Pedro strigă la început : «Veniți să vedeți domniile voastre punerea în libertate a Melisandrei care este unul din lucrurile cele mai demne de căzut în lume.»

Păpușile meșterului Pedro de Manuel de Falla este, fără îndoială, unul din lucrurile cele mai de văzut și de ascultat ce există azi în lume.

El Nacional, Caracas, 12 decembrie 1953.

Scanned with OKEN Scanner

CÎNTECELE DE LEAGĂN

René Leibowitz, eminentul dirijor de orchestră care depune atîtea eforturi, în prezent, la răspîndirea operei marilor compozitori atonaliști, a terminat fapta vitejească care este aceea de a imprima pe disc lucrarea *Gurrelieder* (cîntece de leagăn) de Arnold Schönberg.

Este vorba de una din primele opere ale maestrului și aparține, ca atare, etapei producției sale care include *Noaptea transfigurată*, și alte partituri ale căror lirism intens nu se arată scutit de o oare-care influență wagneriană — în mod deosebit datorită actului al doilea din *Tristan și Isolda*.

Însă Schönberg este un geniu. Și unul din privilegiile geniului se află în puterea de a admite determinate influențe, fără ca prin aceasta personalitatea proprie să fie știrbită. Wagnerismul din primele opere schönbergiene este prelungirea logică — rezultantă — a unui climat liric care a prezentat o culminare a muzicii romantice.

În același timp, se arată plină de noi accente, de proceduri armonice și instrumentale, care anunță viitoarea operă a maestrului. Astfel, *Cîntecele de leagăn*, în ciuda faptului de a fi o partitură a cărei compoziție a fost începută în 1900, continuă să fie una din producțiile capitale ale autorului *Așteptării*, atît prin frumusețea conținutului său cît și prin proporțiile neobișnuite ale orchestrei sale și a masei corale pusă în acțiune.

În tot timpul secolului XIX s-a asistat la o mărire gradată a ansamblurilor orchestrale. După Berlioz, creatorul orchestrei moderne, aparatul instrumental s-a îmbogățit cu elemente noi, pînă a atins giganticele formațiuni ale *Simfoniei Alpilor* de Richard Strauss, sau a primei versiuni din *Pasărea de foc* a lui Stravinski — redusă, apoi, pentru un ansamblu de șaptezeci sau optzeci de executanți. Mă îndoiesc, cu toate acestea, că vreun compozitor ar fi putut pretinde o orchestră de o așa mărime ca aceea pe care Schönberg a dat amănunte în prima pagină din *Cîntecele de leagăn*, și care cuprinde, pentru singurele familii de lemne și alamă : patru *piccolo*, patru flaute, trei oboi, doi *corni englezi*, două clarinete *în mi* bemol, trei clarinete în *la*, două clarinete bas, trei fagoturi, zece trompete (record ce a fost bătut doar de Șostakovici, pînă acum cu cele unsprezece trompete din simfonia sa a VII-a), patru tube wagneriene, șase trompete, o trompetă gravă, un trombon alto, patru tromboane, un trombon contrabas și o tubă contrabas. Bateria include, ca elemente insolite, un joc de lanțuri de fier, de diferite dimensiuni. Corzile sînt amplificate la maximum. În ce privește coru-

Scanned with OKEN Scanner

rile, sînt distribuite între trei ansambluri masculine a patru părți, și un cor mixt a opt părți. Se poate spune despre *Cîntecele de leagăn* de Schönberg, simfonie dramatică cu cor, compusă pe un poem al poetului danez Jacobsen, că este una din operele cele mai vaste, în ce privește mijloacele utilizate, ce s-a scris în primii ani ai acestui secol. Una din cele mai frumoase, de asemenea, prin tensiunea ei lirică, forța sa, plenitudinea ei sonoră.

René Leibowitz a demonstrat, odată în plus, înflăcărata sa devoțiune schönbergiană, favorizînd editarea, în disc, a acestei opere gigantice.

El Nacional, Caracas, 30 decembrie 1953

THE RAKE'S PROGRESS (I)

Am spune puțin dacă afirmăm că cel mai mare eveniment muzical al anului a fost premiera lucrării *The Rake's Progress* a lui Stravinski. Ea a constituit unul din evenimentele artistice cele mai importante ce s-au produs în ultimii treizeci de ani. Toate ziarele mari din Europa au trimis redactori speciali la Veneția, consacrînd pagini întregi elogiului operei recente a maestrului. La fel cum în timpurile de demult cînd criticii și compozitorii francezi, treceau frontiera pentru a asista la premierele teatrelor din Bruxelles, azi cele mai ilustre personalități din lumea muzicii s-au deplasat în Italia, de data aceasta pentru a aplauda partitura pe care autorul *Sărbătorii primăverii* o denumește «opera vieții mele», situînd-o, după propria sa apreciere, deasupra unor opere atît de reușite ca *Petruşca* sau *Simfonia psalmilor*. Cînd se ridică cortina peste prima scenă din *The Rake's*, erau prezenți Francesco Malipiero, vestita Nadia Boullanger, Alexandre Tansman, Vittorio Rieto, Nicolai Nabokov și alte figuri ilustre ale artei muzicale contemporane. Și cei care nu s-au putut deplasa la Veneția ascultau de la distanță, mulțumită aparatelor lor de radio. În ziua următoare, a izbucnit în toată Europa un cor de laude. «*The Rake's Progress* a lui Stravinski — a spus Darius Milhaud — are pentru epoca noastră aceeași importanță pe care, pentru secolul al XVIII-lea, a avut-o *Don Juan* de Mozart.»

Așa cum am mai notat într-un articol recent, libretul din *Desfrînatul* i-a fost inspirat lui Stravinski de o serie de stampe ale lui Hoggart. Este vorba de o fabulă oarecum hoffmaniană, în care se speculează, odată în plus, vechiul mit al sufletului vîndut diavo-

Scanned with OKEN Scanner

lului, în schimbul plăcerilor pămînteşti. Însă, în libretul operei lui Stravinski intenţia moralizatoare — exemplul — apare de la bun început, avînd în vedere că asistăm la degradarea personajului, consecinţă a propriilor sale excese, personaj care sfîrşeşte prin a cădea sub dominaţia unei femei de circ, Baba Turcoaia, care contribuie la ruina lui. În final, Desfrînatul îşi joacă salvarea la zaruri, peste pietrele unui cimitir, şi cîştigă. Însă această victorie asupra Afurisitului îl costă un efort atît de mare faţă de energiile sale încît îşi pierde raţiunea. În ajutorul lui aleargă, atunci, afectuoasa lui logodnică, pe care o abandonase plecînd la Londra, şi ambii, astfel transfiguraţi, devin eroii fabulei lui Eros şi Psiche, simbol al mîntuirii prin dragoste.

Compozitorii, atît de rezervaţi, în general, faţă de opera contemporanilor lor, exprimă cea mai sinceră admiraţie pentru noua partitură a lui Stravinski. Cu toţii sînt de acord că o anume scenă, aceea la care se asistă la vînzarea publică a mobilelor Desfrînatului, constituie una din reuşitele capitale ale geniului stravinskian. Francis Poulenc, unindu-şi elogiile sale la cele ale altor compozitori, scrie rîndurile acestea care ne fac cunoscut despre atmosfera creată de această operă în lumea muzicii :

> *The Rake's Progress* este o lecţie de muzică dată Europei, o lovitură de bîtă îndreptată compozitorilor de azi. Se poate scrie o operă asemănătoare numai la vîrsta lui Stravinski şi asta, cu condiţia de a avea arterele atît de tinere ca ale sale. Adaug că oricine se poate vedea influenţat de *Sărbătoarea primăverii :* face parte din procesele logice. Însă este absolut imposibil a primi influenţe de la *The Rake's Progress :* aceasta ar echivala cu a-ţi pierde demnitatea. Este o operă ce va rămîne drept unică în epoca noastră. Şi este o reuşită completă, căci însăşi libretul este scris cu admirabil simţ al teatrului şi cu un talent poetic evident.
>
> *El Nacional,* Caracas, 9 ianuarie 1954.

THE RAKE'S PROGRESS (II)

În timpul scurtei sale vizite la Caracas, Igor Stravinski a avut ocazia să vorbească despre opera sa *The Rake's Progress* cu Arturo Uslar Pietri. Şi, după ce îi explicase autorului *Lăncilor roşii* procesul estetic care îl conduse tîrziu la abordarea genului operei tradiţional construite, îi expuse concepţia sa despre tratarea vocilor în opera nouă :

Scanned with OKEN Scanner

Am căutat (a declarat el) să dau fiecărei silabe, fiecărei vocale, valoarea lor strict muzicală, independent de sensul însuși al cuvintelor, în maniera cîntului gregorian unde un *u*, un *l*, capătă întreaga lor importanță în cadrul inflexiunii melodice, fără ca acest caracter ce l-am spus în proza liturgică — liric vorbind — să modifice această inflexiune. (La fel ca superbul cîntec al *Dies Irae*, aș adăuga eu).

Lucru curios este că atunci cînd se ascultă recenta imprimare a operei *The Rake's Progress*, dirijată de autorul ei, sau se citește partitura operei, se observă că Stravinski a fost incapabil, în majoritatea cazurilor, să observe această soartă de «estetică la rece», dictată de temperamentul său polemic, de conceptul său artizanal al muzicii — cu toate că forțele sale cele mai adînci au fost descătușate de atîtea ori, și foarte liric, în opere ca *Sărbătoarea primăverii* și *Simfonia psalmilor*. În The Rake's Progress există arii, duete, finale de act, a căror scriitură vocală se potrivește austerului principiu pe care i l-a expus lui Arturo Uslar Pietri. Însă, pe măsură ce înaintează în acțiunea auto-sacramentalului laic ce îi fusese inspirat prin contemplarea unor serii de stampe de Hoggart, compozitorul se lasă prins de propria dinamică a situațiilor, trecînd pe planul dramatic — adică : la acela unde «cuvintele» capătă, în mod necesar, cea mai mare importanță, dictînd caracterul melodiei cîntate. Aria lui Tom Räkewell, din actul al doilea, rezultă a fi o minunăție de lirism. Uimitorul cîntec al lui Baba Turcoaica, cu caracterul ei de café-concert ; preludiul din ultimul act, care ne face să ne gîndim la *berceuse* din *Pasărea de foc*, și la Musorgski din *Boris*, și — de ce nu ? — la preludiul din actul al treilea din *Parsifal*, cu premonițiile sale de tragedie, cuprinde șaisprezece cadențe lente ; cîntecul de leagăn al Anei, și uimitorul cor care acompaniază moartea exemplară a desfrîului (din nou ne gîndim la Musorgski), sînt fragmente unde Stravinski se «exprimă», în cel mai adînc sens al cuvîntului, foarte departe de răceala artizanală a partiturilor *Joc de cărți* și *Octet*. Și ce putem spune despre uimitoarea scenă a licitației, una din cele mai bune pagini din repertoriul liric contemporan unde compozitorul reușește, cu maximă economie de mijloace (un simplu *ostinato* de trompete) o tensiune absolut fenomenală ?...

Pe deasupra, în această operă recentă a unui maestru care a depășit deja ciclul creației sale, supunerea deconcertantă la normele operei de la finele secolului XVIII — cu recitativele sale sprijinite de un clavecian, în maniera Mozart — și la principiile timpuriei opere italiene din secolul XIX, se observă constant echilibrată prin prezența stilului propriu. Se poate ca Stravinski să-și fi propus să scrie arii, *cabalette*, duo-uri și trio-uri tradiționale, scene de ansamblu în maniera lui *Elisire d'amore* ; autorul *Sărbătorii Primăverii*, ne arată, la fiecare pas, într-un fel de voluntară *summa* de cît a făcut pînă

Scanned with OKEN Scanner

acum. Cu toate că, simplificate, reduse la aparatul unei orchestre de cameră, servindu-se de cel mai mic număr posibil de complexităţi şi chiar alteraţii, se află acolo, mereu active, forţele care odinioară s-au manifestat în *Simfonia pentru instrumente de suflat*, în *Mavra*, în *Sonata* din 1924 (asta, mai ales, în scena tăierii cărţilor în cimitir între Tom Rakewell şi Nick Shadow, cu surprinzătorul său acompaniament de clavicembal solo), şi pînă în *Pasărea de foc* (cîntec de leagăn al lui Ana) şi în *Petruşka* (începutul scenei licitaţiei).

Discutabil sau nu, în ce privesc postulatele şi poziţiile polemice ale sale, partitura *The Rake's Progress* este unica, în genul său de operă, care a atins în epoca aceasta, cifra de trei sute de reprezentaţii puţin după ce depăşise prima aniversare a premierei ei.

***El Nacional*, Caracas, fără dată.**

SALOMEA ŞI LOHENGRIN

Cine aude pronunţînd numele de Richard Strauss, se gîndeşte la *Saloméa ;* cine aude pronunţînd numele de Richard Wagner, se gîndeşte la *Lohengrin... Saloméa* evocă un scandal de la începutul acestui secol ; titlul său se asociază amintirii Genovevei Vix, care a devenit faimoasă în interpretarea rolului eroinei lui Wilde, dovedindu-se a fi tot atît de bună dansatoare ca şi o excelentă cîntăreaţă. *Lohengrin* este cavalerul Lebedei, figură emblematică ce evocă pe Luis de Bavaria, şi care a devenit personajul central al unor o mie de stampe născute în mitologia de la Bayreuth. *Salomé* şi *Lohengrin* sînt pentru opera lui Strauss şi a lui Wagner ceea ce *Mizerabilii* operei lui Hugo sau *Circul* operei lui Seurat.

Şi cu toate acestea, trebuie să ne întrebăm dacă nu cumva publicul este victima unei greşeli de apreciere acordînd o asemenea importanţă acestor două partituri ce au devenit proverbiale. Discul, cu mijloacele de comparaţie, de confruntare, ce ne sînt la îndemînă, va contribui cu siguranţă să situăm aceste două opere la locul lor potrivit, în cadrul întregii producţii a geniilor ce s-au ridicat, în creaţie, pînă la vîrfurile posibilităţilor lor.

Şi se va vedea, atunci, dacă într-adevăr importanţa lui *Salomé* şi *Lohengrin* este indiscutabilă din punct de vedere istoric, însă cît priveşte valoarea artistică ele reprezintă eforturi neizbutite.

Scanned with OKEN Scanner

Cînd Strauss începu să compună *Salomé*, Romain Rolland îl criticase sever pentru faptul de a fi ales, pentru drama sa lirică, textul lui Oscar Wilde. Încărcat cu imagini, excesiv în verbalismul ei liric, marcat de toate defectele unei estetici de sfîrşit de secol XIX, acest text se afla foarte departe de a reprezenta cea mai bună inspiraţie a lui Wilde. Celebritatea acestei drame se datora, mai mult ca orice la ceea ce contemporanii săi considerau drept «îndrăzneţ» şi «morbid», scandalizîndu-se cu anticipaţie, ultimul monolog al eroinei în faţa capului lui Iiokannan. Şi Richard Strauss, influenţat de o asemenea estetică, derivase, în muzica sa, spre un orientalism care cadra rău cu puternica sa inspiraţie romantică, solid înrădăcinată cu cele mai bune tradiţii ale şcolii vieneze. Astfel, cînd comparăm azi *Salomé* cu *Electra*, operă aproape contemporană, ne uimim în faţa superiorităţii celei de a doua, unde duo-ul Oreste-Electra se desfăşoară cu întregul prestigiu al unui moment capital în producţia compozitorului. Faţă de intensitatea reală, cu adieri de autentică tragedie grecească, ce animă această partitură inspirată şi torenţială, *Salomé* ni se arată ca o operă de reclamă, falsă, construită pe puţine idei ce reprezintă rău generozitatea creatoare a lui Richard Strauss. Iar în ce priveşte faimosul «Dans al celor şapte văluri». rezistă comparaţia, poate, cu minunatele impulsuri coregrafice — apoteoză a valsului — pe care îl găsim de-a lungul *Cavalerului rozelor* ?...

Cu *Lohengrin*, care a devenit, pentru mulţi, opera wagneriană prin antonomază, se întîmplă la fel. Nu există dramă lirică a autorului lui *Tristan şi Isolda* unde influenţa operei tradiţionale să nu se facă simţită într-un mod atît de constant. *Tannhäuser* alături de ea, se erijează în concepţie revoluţionară, prin reuşitele instrumentaţiei, şi îndrăznelile unei pagini ca «Venusberg». Şi chiar aş spune că există o mare potenţialitate de inovare, de intuiţie viitoare, în *Vasul fantomă*, unde deja se întîlnesc accente care vor reapare, mult mai tîrziu, în tetralogie. Wagner avea o slabă afecţiune pentru *Lohengrin*. Şi se poate înţelege numai dacă se observă uzul şi abuzul corurilor, tratate în maniera italiană, care întîrzie constant desfăşurarea partiturii, făcînd ca autorul său să fie expus la o serie de tratamente rutiniere, pe care mai tîrziu le va denunţa ca greşeli grave.

Prin care capriciu straniu al posterităţii *Saloméa* şi *Lohengrin* vor rămîne cele două partituri mai faimoase ale lui Strauss şi Wagner, cînd, sînt, de fapt, cele care îi reprezintă cel mai prost ?

El Nacional, Caracas, 18 mai 1954

Scanned with OKEN Scanner

O ÎNREGISTRARE FUNDAMENTALĂ

Cvartetul Juilliard a realizat o înregistrare de o importanță fundamentală : cea a celor patru cvartete de Schönberg, considerate de autorul lor ca opere ce marchează date decisive în producția în care i se datorează. Autorii de tratate muzicale ne vorbeau, cu cîțiva ani în urmă, despre minunea *Primului cvartet* — situat încă, foarte departe de un atonalism viitor —, considerînd partitura sa ca un exemplu de magnifică structurare și de elocvență expresivă. Însă trebuie să se recunoască că un prim contact cu acest cvartet important, contemporan cu *Gurrelieder* și *Noaptea transfigurată,* ne face să găsim foarte palide elogiile publicate pînă acum, în cărți, cu privire la el... Este vorba de o construcție pur și simplu monumentală, de proporțiile unei adevărate simfonii, ale cărei patru mișcări se leagă fără întrerupere. De la începutul primului *allegro,* se pare că Schönberg preluase tradiția cvartetului de coarde de acolo de unde Beethoven o lăsase, acceptînd ultimele expuneri. De o scriitură atît de strînsă care nu admite pauza și nici episoade secundare, această creație măiastră, izbutită în plină tinerețe, ne oferă o tratare prodigioasă a instrumentelor, în permanentă activitate contrapunctică, desfășurîndu-se pe planuri care capătă, în unele momente, elocvența sonoră a unei întregi familii orchestrale. În ce privește materia, discursul, este de o frumusețe impresionantă, prin conținutul ei liric și a unui fel de afirmare viguros orgoliosă, de plenitudine, permisă unui geniu care de la începutul carierei sale a obținut tot ceea ce a dorit în domeniul său special.

Al *Doilea cvartet,* mai legat prin caracterul său cu *Simfonia de cameră,* prezintă importanta inovație de a alătura o voce feminină la instrumentele de coarde. Mult mai scurt (durează jumătatea de timp a primului), cu o scriitură mai simplă, mai dusă spre pura expresie lirică, ni se oferă, de asemenea, ca o reușită absolută. Echilibrul sonor al elementelor puse în față, modul de a face intrarea vocii umane, puțin cîte puțin, ca nebăgată în seamă, în discurs, fac din această partitură una din realizările cele mai notabile și originale ale muzicii contemporane.

Al *Treilea cvartet* aparține de tot ce a fost mai robust în epoca atonală. Aici tratamentul serial este imperturbabil, reușindu-se acest fel de expresionism integral, căutat în economia aproape ascetică de mijloace care a caracterizat opera maestrului în perioada cuprinsă între dezvăluirile celor *Cinci piese pentru orchestră* (1912), și deschiderea ciclului operei concepută în Statele Unite.

Scanned with OKEN Scanner

În al *Patrulea cvartet*, operă de liniște sufletească, de bătrînețe inspirată și încă viguroasă, Schönberg se arată mai flexibil cu propriile sale principii, uzînd liber de procedurile atonale. Și, ca un regres al îndepărtatului său spirit, din *Primul cvartet*, se întoarce pentru a întrebuința, pentru moment, de un contrapunct relativ tradițional, desăvîrșind una din mijloacele lui cu un pasaj impresionant la unison, de o sonoritate nouă în cadrul literaturii muzicii de cameră.

Acum cînd se cunosc primele două cvartete de Schönberg, trebuie să ne uimească faptul că, din necunoașterea frumuseților lor (căci au fost executate foarte puțin timp de patruzeci de ani) s-a acordat o importanță primordială *Cvartetului în fa* de Ravel, care a fost contemporan lor. El singur, *Primul cvartet* de Schönberg, este o operă de mare importanță — în caz că nu-l va depăși — în măiestria scriiturii și a elocvenței lirice.

El Nacional, Caracas, 27 ianuarie 1955

LECȚIA UNUI DISC

Marii pianiști obișnuiesc să ne spună că includ puține lucrări moderne în programele lor, deoarece compozitorii actuali, preocupați da alte probleme, nu au producții care să se poată situa demn, prin factura și nevoile tehnice, alături de marile pagini ale muzicienilor clasici și romantici. Asta constituie desigur, un argument serios ; însă cu condiția să fie adevărat. Eu sînt primul în a recunoaște că vreuna din compozițiile lui Satie, puținele opere scrise de Stravinski pentru claviatură, micile piese atonale de Schönberg, vor fi strivite de o execuție, anterioară sau imediată, a sonatei *Hammerklavier* de Beethoven, a *Marei sonate* de Liszt sau a *Studiilor simfonice* de Schumann. Cu toate acestea, un disc recent al pianistului Zadel Skolowski, consacrat execuției a patru sonate moderne (Alban Berg, Skriabin, Hindemith și Béla Bartók), ne arată că necunoașterea anumitor creațiuni nu justifică negarea unilaterală și cu prejudecăți a valorii lor.

Discul începe cu o interpretare a *Sonatei opus 1* de Alban Berg, compusă între anii 1906 și 1908. De la primele cadențe ne simțim subjugați de frumusețea tematică și bogăția armonică a unei opere care susține, pînă la acordurile finale, un climat de tensiune lirică

Scanned with OKEN Scanner

greu de egalat. Nu este vorba de o concepție atonală, în sensul strict al termenului, cu toate că Berg ni se arată aici în totalitatea lui, stăpîn desăvîrșit al mijloacelor sale expresive, pe un drum pe care îl va duce, logic, pe terenul operei *Wozzeck* și a *Suitei lirice*. Există tandrețe și există forță și există impetuozitate în această «sonată» a cărui mecanism de variațiuni rămîne fixat într-un mod măiestru. Și în ce privește tehnica — la posibilitățile de strălucire pentru fiecare pianist — opera se poate situa, prin siguranța stilului ei, prin pasajele sale de o execuție importantă, alături de cele mai frumoase sonate ale trecutului. Este o mare operă, demnă de orice mare interpret.

Aceeași observație s-ar putea face ascultînd *Sonata numărul 4* (1903) de Aleksandr Skriabin care figurează pe cealaltă față. Credincios structurii în două mișcări, față de care compozitorul rămase fidel în ultimii ani ai vieții sale, această sonată, a cărui material tematic este o uimitoare poezie, ar putea figura cu cinste în orice program de concert. Finalul, unde Skriabin reia adorabila temă din primul din *Preludiile* pentru pian, este un minunat *allegro*, ușor, luminos, plin de frăgezime și de bucurie, și de ceea ce francezii numesc *le jeux perlé*. Această sonată poate constitui un magnific final de program.

Sonata numărul 2 (1936) de Paul Hindemith este excelentă. Singura observație, pe care ar putea s-o facă un mare pianist, este faptul de a fi extrem de ușoară. Cu toate acestea, cu aspectul ei neoclasic, bine marcat, în ciuda a toate, pentru onoarea autorului ei, această operă poate figura în mod demn în partea centrală a unui program... Mai puțin valoroasă rezultă a fi, prin comparație, *Sonata* de Béla Bartók (1926) unde autorul ei abuzează, poate de *ostinato* — de o anume dinamică oarecum artificială, de care compozitorul a renunțat în ultimele sale creații.

El Nacional, Caracas, 25 mai 1955

ZBOR DE NOAPTE

Acum cîțiva ani, cînd o companie lirică de renume întreprindea vreun turneu prin lume, se prezenta publicului străin cu interpretări ce aspirau să dicteze norme de perfecțiune în cadrul tradițional. Ansamblurile austriece se făceau aplaudate — pe bună dreptate — în operele lui Mozart ; ansamblurile italiene, cu un repertoriu centrat

Scanned with OKEN Scanner

în operele lui Verdi. Fiecare grup de artişti şi dirijori se deplasa cu propriul spaţiu, ca să spunem aşa, pentru a arăta cum trebuie cîntat *Cosi fan tutte* la Salzburg, şi *Simone Boccanegra* la Milano şi Roma.

Regula aceasta a fost ruptă, totuşi, de compania Operei din Hamburg, care a întreprins un mare turneu internaţional, cu un repertoriu extraordinar care a inclus, în primul program, *Wozzeck* de Alban Berg ; în al doilea, *Aşteptarea* de Schönberg, şi *Zbor de noapte* de Luigi Dallapiccola ; în al treilea, *Don Juan* de Mozart... Cu alte cuvinte numele lui Weber şi Wagner, care erau nedespărţite de festivalurile lirice ale acestei trupe germane date în străinătate, au fost înlocuite cu cele ale celor trei maeştri ai muzicii contemporane, a căror opere erau considerate, cu puţin timp în urmă, ca exponente ale unei estetici revoluţionare în domeniul muzicii... *Wozzeck* şi *Aşteptarea* s-au introdus şi ele fac parte din repertoriile curente ale anumitor ansambluri din Europa Centrală. Tocmai de aceea, trebuie semnalat faptul că a situa partitura *Zbor de noapte* la acelaşi nivel cu cele anterioare, constituie un meritat omagiu adus marii personalităţi care este Luigi Dallapiccola, compozitor de frunte italian — una din marile figuri ale artei muzicale a ţării sale —, a cărui opere, ignorate timp de mulţi ani de către public, cuceresc în clipele acestea o crescîndă şi universală apreciere.

Interesant de observat este faptul că, în zilele mişcării futuriste italiene, ratatul compozitor Pratella visase să scrie o operă a cărei erou să fie un aviator. Acum Dallapiccola este acela care, într-o dramă lirică inspirată de romanul *Zbor de noapte* a lui Saint-Exupéry, aduce pe scenă o acţiune ce se învîrteşte în jurul sediului liniilor aeriene transandine — linii create în zilele grele, de oameni care au făcut adevărate minuni de îndrăzneală şi de curaj, la bordul unor aparate care erau încă improprii din punct de vedere tehnic, pentru a putea îndeplini imensa sarcină ce le era dată, scriind capitolele unei epopeei, a căror episoade mai dramatice le-a culeş însuşi Saint-Exupéry în cartea sa *Ţara bărbaţilor*.

Cu toate că ignorăm cum au reuşit libretiştii lui Luigi Dallapiccola să transforme un roman realist plin de acţiune într-o operă modernă, ştim, cel puţin, că partitura *Zborului de noapte* este considerată de criticii eminenţi ca o operă măiastră. Dellapiccola ne dăduse, în al său *Cîntecul închisorilor*, într-o dramă lirică inspirată după un roman de mică întindere de Villier-de-l'Isle Adam şi în operele sale pentru ansambluri de cameră, măsura justă a unui talent extraordinar. Aşadar, nu este riscant să-i oferim încrederea noastră în ceea ce priveşte recenta sa creaţie. Ştim că Dallapiccola, ca mulţi compozitori, a meditat adînc lecţia atonalismului, extrăgînd învăţăminte utile

Scanned with OKEN Scanner

de la ea, cu toate că fără a se lăsa prins de procedeele stricte ale şcolii schönbergiene.

> Multiplele interdicţii formulate de această şcoală — ne spune un critic — nu acţionează asupra unei partituri care începe cu un frumos acord perfect, şi unde vocile cîntă nişte *arioso*-uri demne de opera clasică. Atonalismul, desfăşurările seriale apar în ea la fel ca atîtea alte mijloace utilizate, însă nu ca un scop în sine. Şi departe de a se face nedorite, puterea lor de a exprima tristeţea, le invită a îmbogăţi paleta unui muzician suficient de stăpîn al meseriei sale pentru a unifica tehnicile cele mai eterogene.
>
> *El Nacional*, Caracas, 18 iunie 1955

ATLANTIDA

Recent, comentînd ştirea despre ridicarea unui monument în memoria lui don Manuel de Falla la Còrboda (Argentina), ne-am referit la *Atlantida*, marea operă postumă a maestrului, a cărui manuscris a fost obiectul unor peripeţii ce nu este momentul de a le reaminti acum. Spuneam că, după unele informaţii primite de la prietenii marelui compozitor dispărut, partitura *Atlantidei* rămăsese practic neterminată, în ce priveşte structura şi discursul mùzical propriu-zis, lipsindu-i doar o parte din orchestraţia asupra unor scenarii trasate de mîna autorului... Astăzi, prin intermediul unu ziarist din Buenos Aires, avem informaţii complete cu privire la o creaţie pe care lumea întreagă este nerăbdătoare s-o cunoască — căci va semnifica culminarea gîndirii muzicale a unuia din cei mai mari artişti ai acestui secol.

Persoana care ne face preciziunile aşteptate este Ernesto Halffter, care a fost însărcinat, pînă la urmă, cu revizuirea definitivă a manuscriselor.

> Munca mea foarte modestă (ne avertizează dirijorul orchestrei Betice) se referă la nişte eforturi, să le zicem de atelier, asupra unor materiale ce mi s-au dat şi mereu asupra unui plan trasat în mod concret de de Falla. Maestrul lăsase o mare parte, foarte avansată, la care trebuia să se depună numai o muncă ce era deja trasată în ce priveşte armonia şi liniile de instrumentaţie. Şi mai există o parte finală, cea minoră, puţin confuză mai mult dintr-un exces decît din imperfecţiune, deoarece există părţi rezolvate în diferite feluri. A trebuit să mă hotărăsc, în orice

Scanned with OKEN Scanner

caz, pentru una din ele, sau pentru o muncă de sinteză. În substanțial se poate spune că *Atlantida* a rămas proiectată în totalitatea ei și în toate amănuntele arhitecturii ei de către de Falla. Textul poemului lui Verdaguer a fost adoptat de însuși compozitorul, în chip complet, așa cum interesa pentru idealul său estetic. Cînd opera va avea premieră, și partitura va fi editată, cu toate variantele sale, atunci se va putea vedea cît de modestă a fost intervenția mea.

Se știe, pe de altă parte că, cu toate că antiwagnerienii anilor douăzeci văzură în Manuel de Falla un reprezentant al ideilor lor, maestrul spaniol a manifestat, în ultimii săi ani, un extraordinar respect față de opera colosului de la Bayreuth. Ca un compozitor de mare anvengură ce este, Manuel de Falla nu putea rămîne insensibil în fața creației aceluia care a însemnat, în muzică, punctul culminant al romantismului german. Odată ce polemicile începute de Debussy au luat sfîrșit, dar susținute, apoi, de Ravel și de grupul Celor Șase, Manuel de Falla, într-un articol faimos, aduse un omagiu aceluia care ocupă un loc capital în istoria dramei lirice. Obligîndu-se el însuși la mari angajamente, se înclina în fața vastelor angajamente ale artistului care întinerise, pe scenă, lumea miturilor germanice.

Și eu cred în mod sincer (ne spune Ernesto Halffter acum) că *Atlantida* nu reprezintă numai, prin toate conceptele ei, culmea muzicii lui de Falla, ci marele poem hispanic : și ca s-o spunem într-un limbaj popular, *Simfonia a Noua* spaniolă, sau, și mai bine, *Parsifalul* nostru. *Atlantida* va constitui pentru noi ceea ce culmile beethoveniene sau wagneriene sînt pentru muzica și cultura germană.

Nu ne așteptam la mai puțin de la don Manuel, autorul acestor două opere măiastre, de un caracter unic în istoria muzicii moderne, care sînt *Concert pentru clavecin* și *Păpușile meșterului Pedro*.

El Nacional, Caracas, 21 august 1955

PORGY AND BESS ÎN EUROPA

Porgy and Bess, opera lui George Gershwin, obține un succes extraordinar în turneul european întreprins, de curînd, în compania lirică integrată de artiști negri nordamericani. Rolul lui Spor-

ting Life este cîntat — detaliu interesant ! — de Cab Calloway, unul din cei mai buni interpreţi de *jazz* al acestei epoci. Montajul operei, care are deja tradiţiile sale după sute şi sute de reprezentaţii a produs admiraţia criticilor Vechiului Continent pentru că «au aşteptat optsprezece ani» ,înainte de a lua cunoştinţă direct cu această operă minunat realizată care este, în plus, o creaţie unică şi fără precedent, în cadrul teatrului liric modern.

Şi însăşi acest succes ne îndeamnă să facem unele reflexii în jurul evidenţei nevoi, pentru un muzician, de a rămîne — aşa cum dorea Cocteau —, «alături de arborele său genealogic». Adică : să fie credincios rădăcinilor sale, idiosincraziei sale profunde.

În zilele în care Gershwin îşi propunea să scrie o operă, Ernst Krenek, în Germania, dorea să realizeze un fel de apoteoză de *jazz* cu al său *Johny conduce balul,* a cărei acţiune se desfăşura în hoteluri internaţionale, staţii de cale ferată, cabarete, etc., cu un saxofonist negru ca protagonist. Krenek era un maestru ; domina toate tehnicile meseriei ; cunoştea profund muzica populară nordamericană, al cărei mecanism ritmic este în general, destul de simplu. Krenek, avea, aşadar, în mînă toate elementele ce puteau să-l conducă la victorie. Însă opera sa, după ce produse scandal la Berlin, şi la Paris, a căzut într-o uitare absolută, fără să existe măcar vreo licărire de exhumare.. *Porgy and Bess,* în schimb, operă a unui simplu îndrăgostit de muzică, dacă îl comparăm pe Gershwin cu un tehnician de talia lui Krenek, a devenit un fel de operă naţională nordamericană.

Şi lucru curios, este că Gershwin dorea să scrie, de la bun început, o operă cu caracter ebraic şi cu frumoasa temă a *Dibbuk*-ului de Ann-Ski. Însă aflînd că drepturile de utilizare a temei alese fuseseră cedate altui compozitor, el s-a îndreptat, necăjit, spre drama lui *Porgy and Bess,* a cărei acţiune părea să sfideze toate regulile teatrului liric — în primul rînd, din nevoia de a reuni un mare ansamblu de cîntăreţi negri. Apoi, nu trebuie să se uite că interpretul lui Porgy — pescar schilod — trebuie să-şi cînte rolul său fără să părăsească un cărucior tras de o capră. Detectivul nu pare a fi un personaj foarte liric ; şi mai puţin cei care intervin la şezătoare din tabloul al doilea... Pe de altă parte, intenţia de a desfăşura trei acte lungi fără a se îndepărta de planul jazz-ului şi a *spiritual*-ului — în ce priveşte esenţa ritmică şi melodică — rezulta a fi o încercare cu totul periculoasă... în care deja un maestru ca Krenek eşuase.

Şi, deodată, autorul lui *Lady be good,* cel care scrisese *Rhapsody in blues,* este cel care rezolvă toate problemele produse prin puterea unei intuiţii care a transformat uşuratica lui mînă în mînă măiastră.

În *Porgy and Bess* totul este autentic, expresiv, poetic. Chiar cînd expune locul comun, calchierea operisticului tradiţional — în

Scanned with OKEN Scanner

unele scene între Porgy și Bess, de exemplu — există ca o onestitate, o sinceritate de intenții care învinge scrupulele noastre... Fapt este că Gershwin, în opera sa, credincios tipului de muzică pe care totdeauna îl simțise în adîncul sensibilității sale, a fost primul, în acest secol, care a făcut să sune, pe scena lirică, un limbaj specific nordamerican. A fost cazul «fidelității arborelui genealogic» pe care Krenek, cu toată știința sa, nu a putut să-l prezinte în epoca sa. De aceea, în timp ce *Johnny conduce balul* rămîne definitiv uitat, opera *Porgy and Bess* începe, în zilele acestea, o carieră triumfală în capitalele Europei.

El Nacional, Caracas, 15 martie 1953

ARIANA LA NAXOS

Cînd Hugo von Hofmannstahl a predat lui Richard Strauss libretul *Arianei la Naxos*, compozitorul, puțin entuziasmat de teamă, căută o mie de pretexte pentru a nu se angaja s-o transpună pe muzică. În plus, este vorba, de o operă ce trebuia să fie scrisă dintr-un compromis ; pentru a se achita de o datorie, drept mulțumire față de Max Reinhardt care, printr-o intervenție eficace a acestuia, salvase *mise en-scène*-ul din *Cavalerul rozelor*, cu un an mai înainte, cînd aceasta, concepută de un dirijor mediocru, se afla pe punctul de a se prăbuși, în ceea ce privea la aspectul ei scenic. Hofmannstahl, neștiind cum să-l recompenseze pe Reinhardt, îi promisese elaborarea unei opere de cameră, destinată să înlocuiască, în finalul din *Burghezul gentilom* de Molière, baletul turc al *mamelucilor*... Richard Strauss se oferise, bucuros să scrie muzici întîmplătoare pentru comedia lui Molière. Însă se arăta total descurajat în fața ideii de a compune opera de cameră. Puțin valora ce îi explica colaboratorul obișnuit, că exista un frumos contrast liric între personajele Ariana, «femeia care nu poate să uite», și Zerbineta, «femeia care nu poate să-și amintească...» Nu uita că sînt un muzician superficial», îi răspundea ironic, autorul *Electrei*.

Însă sînt cazuri cînd o însărcinare forțată naște o operă strălucitoare. Și, în acest caz, opera strălucitoare este *Ariana la Naxos*. Cu bogăția invenției sale melodice, măiestria desfășurată în tratarea vocilor, grația și lirismul, amestecate într-o acțiune sprintenă, agitată, plină de contraste, această operă de cameră ni se arată ca una din

Scanned with OKEN Scanner

culmile producției straussiene. Orchestra, de treizeci și șase de executanți, incluzînd un pianist, sună tot atît de splendid ca și masa a o sută și zece muzicieni dispuși pentru alte creațiuni ale compozitorului. «Adevărul este că partitura mea, ca stare, este o adevărată operă mă-iastră», afirma Strauss, fără falsă modestie, la puțin timp după ce începuse s-o schițeze. Și avea dreptate : foarte curînd, începînd din anul 1916, *Ariana la Naxos* va atinge, în Germania, o popularitate superioară, dacă se poate spune, *Cavalerului rozelor*.

Și spuneam «începînd din anul 1916», pentru că premiera ei, ca final al *Burghezului gentilom* a rezultat un eșec. Nimeni nu se afla în situația de a asculta, așa cum se cuvine, opera lui Strauss, după cinci acte de Molière... A fost necesar ca *Ariana* să fie independentă de spectacolul original, căpătînd un prolog al cărui dialog este o minunăție de grație și de mișcare — cu intervenția unui actor care vorbește în mijlocul personajelor ce cîntă, în maniera detectivului din *Porgy and Bess*. Transformată într-o operă în același timp bufă și serioasă — avînd în vedere că două acțiuni se amestecă între ele, în perpetuu contrast —, *Ariana la Naxos* ne sosește acum, prin intermediul gravării fonografice, ca una din marile reușite ale teatrului liric din acest secol.

El Nacional, Caracas, 2 martie 1956

ASCANIO LA ALBA

— O operă necunoscută a lui Mozart ? Inedită ?... Este posibil ?...

— Absolut adevărat.

— Uitată de atîta timp ?

— O sută opt zeci și cinci de ani.

— Bine... S-ar putea totuși să fie vorba de o partitură lipsită de importanță... O mică lucrare de circumstanță.

— Execuția durează un moft de două ore.

— Și unde a avut premieră această minunăție ? La Viena ? La Salzburg ?...

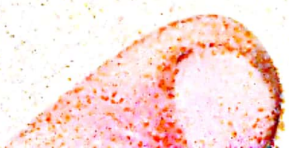
— Nu, prietene dragă. În America Latină. Ca să fiu mai precis : La Buenos Aires. Asemenea evenimente extraordinare încep să aibe loc pe continentul nostru !...

Wolfgang Amadeus Mozart împlinea cincisprezece ani ; cincisprezece ani care pentru geniul său, echivala maturității creatoare. Împărăteasa Maria Tereza a Austriei dorea ca o operă nouă să fie executată cu ocazia sărbătorilor logodnei fiului ei, arhiducele Ferdinand, cu principesa de Modena. Mozart, reprezentat în cazul de față prin tatăl său Leopold, primise la timp însărcinarea de a compune opera. Însă libretistul lui ocazional, abatele Giuseppe Parini, nu găsea o temă potrivită. Pînă la urmă, predă muzicianului textul unei lucrări *Ascanio la Alba*, operă serioasă, de proporții vaste, ce includea numere de balet. Lipseau douăsprezece zile pînă la data premierei. Mozart, fără a da înapoi în fața acestui mare efort, începu să compună și să orchestreze trimițînd în fiecare zi, fragmentele interpreților lor, pentru ca aceștia să le învețe și să facă repetiții. Și pe data de 17 octombrie 1771, partitura *Ascanio la Alba* era prezentată în premieră la Milano.

Era, într-adevăr, o operă excelentă, într-u totul reprezentativă a geniului mozartian. În ciuda rapidității compunerii ei, cuprindea bucăți antologice, de mari proporții, printre care ar merita citate două arii magnifice, puse în gura zeiței Venus, un arioso pentru corzi, o uvertură încîntătoare, scene corale și o arie a lui Alceste care constituie o adevărată probă de execuție importantă pentru orice tenor de mari posibilități. Însă, în ciuda calității superioare a partiturii, *Ascanio la Alba* nu a fost reprezentată. Era o operă ce pretindea o scenografie somptuoasă, un autentic spectacol de Curte ce rezulta a fi excesiv pentru micile teatre lirice ale epocii. Reprezentația ei pretindea un corp de balet ; interpreți de prima mărime. Și, nu se știe de ce, manuscrisul lui Mozart a fost dăruit bibliotecii din Milano, unde a dormit o sută optzeci și cinci de ani, într-o uitare totală.

Acum, organizatorii de audiții și de concerte ce se dau la Buenos Aires cu ocazia bicentenarului nașterii lui Mozart, au avut fericita inițiativă de a face o nouă premieră a lui *Ascanio la Alba*, sub cerul Noului Continent. Partitura a traversat oceanul sub formă de microfilme și *particelle*, copiate cum se cuvine, au ocupat pupitrele Asociației de Concerte de Cameră a capitalei argentiniene. Nici un omagiu mai bun nu a putut aduce America noastră memoriei nemuritorului autor al *Flautului fermecat !*

El Nacional, Caracas, 25 noiembrie 1956



Scanned with OKEN Scanner

DEZBATERE ÎN JURUL SIMFONIEI A NOUA

Un timp îndelungat am ascultat *Boris Godunov* de Musorgski în aranjamentele unei versiuni «revizuite» de Rimski-Korsakov. Se spunea că munca de îmbunătăţire şi de îmbogăţire a instrumentaţiei originale fusese o necesitate impusă de sincera evlavie a lui Rimski faţă de autor şi pentru a corecta multele greşeli de ordin tehnic făcute de Musorgski, muzician a cărei formaţie fusese oarecum dezordonată... Acum vreo douăzeci de ani, s-a dorit, pentru prima oară, să se execute *Boris* în acord cu manuscrisele autorului ei. Şi s-a observat atunci, cu uimire, că instrumentaţia de la început se potrivea mult mai bine spiritului operei decît celei realizate de Rimski. Ceea ce se considera pînă atunci drept greşeli ale lui Musorgski, rezulta a fi un lucru pur şi simplu genial, ce răspundea unui concept mai modern al orchestraţiei. „Sărăciile" ce fuseseră semnalate în întocmirea materialelor sale sonore erau datorate unui calcul extraordinar de just, în ce priveşte dozarea expresivă a timbrelor. Cînd Musorgski acompania un pasaj coral cu un singur instrument de lemn, de pătrunzătoare sonoritate, ştia foarte bine ceea ce dorea să obţină, dispensîndu-se de formulele ce erau de un uz curent în epoca sa.

Experienţa făcută cu Musorgski a determinat un oarecare climat de neîncredere faţă de «reviziile» de partituri, chiar atunci cînd această sarcină de ordin critic era realizată de un maestru. Astăzi asistăm la o mişcare ce are drept scop a se reveni la textul original al simfoniei *A noua*, de Beethoven, lăsîndu-se de o parte normele interpretative fixate de Richard Wagner în secolul trecut — norme observate textual de aproape toţi dirijorii care l-au urmat. Noi ştim că *scherzo*-ul din *A noua* nu suna la început aşa cum îl ascultam azi. Există acolo o întrebuinţare a cornilor ce poartă amprenta lui Wagner. Alte pasaje — în final, mai ales — au fost întărite, «dublate», îmbogăţite în sonoritatea lor, de autorul *Tristan*-ului. Pînă la ce punct erau justificate aceste corijări ? Nu răspundeau, oare preocupărilor personale — prea personale — ale aceluia care le-a realizat ?... Eminentul dirijor şi fervent beethovenian care este Gunter Wand (căruia îi datorăm o imprimare recentă a *Simfoniei a noua* realizată după textul original) apără în mod energic teza care înclină în favoarea primei versiuni.

Inaugurarea noii săli Gurzenach din Colonia (ne spune) a putut să ne demonstreze că este posibil a oferi o execuţie a *Simfoniei a noua* conformă riguros cu cea scrisă de Beethoven fără ca auzul să perceapă ceva deosebit în limpedele enunţ al temelor, precum şi al desfăşurării lor.

Efectul sonor este într-adevăr beethovenian. În nici o clipă nu se poate observa vreun efect instrumental care să nu fie la locul lui. Sonoritatea își îndeplinește misiunea sa clasică de a interpreta elocvent forma artistică și voința de expresie. La ce servesc atunci anumite adăugiri zgomotoase de corni și de trompete ? Pentru ce a se împovăra funcția alămurilor ? De ce a se aduce, cu atît de bune intenții, unele îmbunătățiri în dispoziția corzilor și lemnelor ? Nu este nevoie de nimic din toate acestea... Și cînd un dirijor faimos m-a întrebat, după ce am ascultat interpretarea dată operei la Guzernach din Colonia, dacă eu îl apreciez atît de puțin pe Wagner ca orchestrator, și dacă eu mă cred autorizat a mă amesteca în canoanele de execuție fixate de el, i-am răspuns : «Dacă este foarte mare admirația ce mi-o inspiră Wagner, foarte mare este și cea care mi-o inspiră Beethoven...»

El Nacional, Caracas, 2 septembrie 1956

A CINCEA SIMFONIE A LUI PROKOFIEV

Rupînd cu tradiționala rutină a dirijorilor iluștri care, în turneu, trec de la o orchestră la alta, pentru a interpreta simfoniile cele mai banale, operele ascultate mai frecvent (și care, fiind foarte cunoscute, repetițiile se fac cu mare ușurință), maestrul Jascha Horenstein a vrut în această stagiune, să reînnoiască repertoriul oferit publicului nostru. Ne anunță o premieră la Veneția a unei simfonii de Mahler și alta de Bruckner. Vinerea trecută a dirijat *A cincea simfonie* a lui Prokofiev... Un teatru arhiplin de auditori — de mult timp nu s-a văzut un «plin» asemănător la Municipal — ne face să afirmăm că, pentru a reuni un public numeros, nu este necesar a interpreta, obligatoriu, *A șaptea* de Beethoven sau *Neterminata* de Schubert.

Ascultînd *A cincea simfonie* de Prokofiev — uitată de noi un timp oarecare — ne uimește unitatea de stil ce se observă în opera marelui compozitor rus. Cu toate că această simfonie corespunde *opus*-ului 100, nu se deosebește esențial, prin «modurile de a lucra», de producțiile sale de tinerețe. A doua mișcare se înrudește strîns cu *scherzo*-ul din *Dragostea celor trei portocale*, scris cu mulți ani înainte, și cu un alt *scherzo* inclus în partitura *Fiului risipitor*, care datează din 1928. Începutul primei mișcări este în legătură, printr-o dispoziție orchestrală foarte proprie, cu intrare în materia celui de al

Treilea concert pentru pian și orchestră — una din primele opere importante ale lui Prokofiev — și a baletului *Pasul de oțel*... S-a vorbit mult despre simplificarea operată în producția autorului lui *Aleksandr Nevski* începînd de la o anumită epocă a vieții sale. Însă această simplificare se afirmă deja în *Fiul risipitor* — poate cea mai lineală, cea mai senină, din operele sale — cu multă anterioritate. Afară de aceasta, cînd considerăm azi producția din tinerețe a lui Prokofiev, observăm că acest compozitor nu a fost niciodată, în realitate, foarte complicat în ce privește însăși esența muzicii sale. Ideile sale au fost întotdeauna foarte clare ; temele sale aproape întotdeauna tonale. Accentul rus nu-l părăsește niciodată, așa cum o oarecare tendință a trata instrumentele «pe familii», în blocuri compacte — caracteristică comună a compozitorilor ruși de la finele secolului XIX, de la care un Skriabin se va îndepărta, stabilind o excepție. Dacă Prokofiev a putut părea un muzician complicat și dificil publicului de acum treizeci și cinci de ani, asta se datora anumitor asprimi armonice, anumitor combinații instrumentale, care, nu neprevăzute, voalau claritatea discursului sonor. Lăsîndu-se în urmă *Suita scită*, operă de demult, unde o excesivă acumulare de mijloace răspundea unei greșeli foarte frecvente la compozitorii foarte tineri, se poate spune că începînd de la *Al doilea concert* pentru pian și orchestră, a *Bufonului*, partitură ce a suscitat un oarecare scandal, Prokofiev a rămas totdeauna asemănător sie însuși. Operă de maturitate, de perfectă măiestrie — mai puțin impetuoasă, mai lirică, mai imediată, poate, decît alte anterioare —, această *A cincea simfonie* se poate considera ca una din culmile creației sale, arătînd o bogăție de idei pe care în zadar le-am căuta în *Romeo și Julieta* — partitură ce se afla foarte departe de a rezuma calitățile autorului ei și care, fără sprijinul dansului, suporta greu proba de concert.

Trebuie să mulțumim maestrului Jascha Horenstein inițiativa de a fi înscris această operă capitală în repertoriul Orchestrei Simfonice din Venezuela. Nu în fiecare zi avem ocazia de a admira o partitură atît de reprezentativă a unei tendințe în muzica contemporană.

El Nacional, Caracas, 3 februarie 1957

Scanned with OKEN Scanner

O OPERĂ MARE

Magistrala *Istorie a operei*, a lui René Leibowitz, se termină cu analiza unei partituri încă inedită, și în curs de imprimare fonografică, care, poate, constituie o culminare a dramei lirice contemporane : *Moise și Aron* de Arnold Schönberg.

René Leibowitz, care a fost discipolul lui Schönberg și cunoaște de multă vreme manuscrisul operei, era persoana cea mai indicată pentru a ne vorbi despre această creație gigantică, unde compozitorul stabilise un fel de *summa a* experiențelor sale atît în domeniul instrumentației cît și în ceea ce se referă la tratarea vocilor.

Textul din *Moise și Aron* aparține lui Schönberg însuși. «Dramatic — ne spune Leibowitz — opera se înfruntă cu una din problemele cele mai zbuciumate ce pot exista : conflictul dintre cuvînt și acțiune, sau, dacă doriți conflictul dintre intelectualul, filosoful sau artistul (Moise) și omul de acțiune (Aron).» Două personaje domină acțiunea : Moise, cu voce de bas, a cărei parte este tratată în întregime în *sprechgesang* (cînt vorbit), și Aron, a cărei interpretare pretinde mijloacele lui *heldentenor* (sau tenor spinto. al cărui caracteristici au fost determinate de desfășurarea operei wagneriene în secolul trecut.) Unsprezece personaje în plus se alătură acțiunii, cu o funcție vocală determinată cu precizie, atît în textură cît și în tratarea însăși a părților lor. Sectorul coral este de o complexitate zdrobitoare, căci include : un grup de șase cîntăreți, al căror rol este cel de a comenta drama, la modul corului grecesc ; un ansamblu în patru părți (soprani, copii, baritoni și bași) ce personifică la modul înfocat spiritul atoatestăpînitor, tratat în *sprechgesang* ; un mare cor mixt, ce personifică poporul ; numeroși bași, ce reprezintă pe cei șaptezeci primi născuți ; un cor de cerșetori (mai mulți contralto și bași) ; un cor de bătrîni ; corul părinților (tratat în patru părți) și un cor de adolescenți. În ce privește orchestra, aceasta reunește toate elementele de uz tradițional (formație de patru), cu harpă, pian, celestă, ansamblu, două mandoline și două chitare. La aceasta trebuie să adăugăm diferite instrumente aflate pe scenă.

O scurtă introducere, încredințată orchestrei și unui cor de șase voci, pregătește prima scenă : «Imprecația lui Moise.» René Leibowitz ne atrage atenția asupra originalității tratării instrumentale care exclude, sistematic, uzul instrumentelor de aceeași familie într-un același acord. Adică, fiecare acord, în sinea lui, este un aliaj de distincte sonorități, care îi conferă o personalitate proprie. Imprecația lui Moise se amestecă constant cu diferitele coruri, incluzînd cel care personifica (modul înfocat). Un scurt interludiu ne conduce la scena

Scanned with OKEN Scanner

a doua : întîlnirea lui Moise și Aron în deșert. Aici, cu o virtuozitate magistrală, Schönberg uzează în mod simultan de mijloacele cîntului și ale declamației ritmate, care transmit scenei un patetism intens.

Actul al doilea va fi cel al dansului în jurul viţelului de aur, care începe cu sosirea ofrandelor. Poporul se pregătește pentru sacrificiu ; vitele sînt împodobite cu flori ; bărbaţii, înarmaţi cu cuţite, se agită în ritmurile unui dans barbar, încetul cu încetul, într-un *crescendo* perpetuu care include perioade de percuţie solo, sărbătoarea rituală se transformă în orgie, cu o neobișnuită desfășurare de fraze : «Așadar, mi-am format o falsă imagine, cum numai o imagine poate fi. Așadar, mă aflu învins. Așadar, tot ce am gîndit nu era altceva decît nebunie ce nu trebuie pronunţată. Oh, cuvînt !... Cuvînt ce îmi lipsește !» Și liniștea revine și acoperă totul.

El Nacional, Caracas, 27 septembrie 1957.

OPERĂ DE GENIU

După o lungă așteptare, avînd în vedere că opera a fost scrisă în 1932, ne-a sosit clipa de a asculta, în discuri, partitura *Moise și Aron* de Schönberg în frumoasa interpretare a lui Hans Rosbaud, imprimată în timpul Festivalurilor de Muzică Contemporană ţinute la Zurich în luna iunie a anului trecut cu concursul unor cîntăreţi, mase corale și a unei orchestre de calitate excepţională.

Este o bună bucată de timp de cînd anumiţi muzicologi, anumiţi critici, și-au exprimat entuziasmul în faţa acestei drame lirice, al cărui text aparţine propriului compozitor, făcînd mari elogii noblefii, amplorii și vigorii concepţiei sale. Astăzi putem spune că audienţa directă a acestei creaţii colosale depășește, prin puterea de a suscita emoţia noastră, tot ce asupra ei ni s-a spus. Și să nu vorbim de atonalism, nici de scriitură serială, nici de sisteme, în faţa unei muzici care ne face să uităm propriile sale tehnici pentru a atinge un rezultat estetic absolut extraordinar. Întregul final din primul act, cînd Moise și Aron transmit mesajul lui Jehová poporului lui Israel, este de o grandoare ce evocă pe cea a celor mai mari monumente ale muzicii universale. Trebuie de mers la originea *Pasiunilor* lui Bach, la marile oratorii de Haendel, la *Misa în re*, pentru a afla o asemenea atmosferă de maiestate, de transcendenţă, în cadrul unei mînuiri supreme a mediilor expresive. Aș spune în plus : alături de *Moise și*

Aron anumite opere ce se numără printre cele mai bune realizări ale şcolii vieneze se situează dintr-odată pe planul al doilea. Nu mă refer, desigur, la *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Alban Berg, partitură de vîrf. Însă trebuie să declar că în faţa creaţiei lui Schönberg, o operă ca *Lulú* mi se pare brutală, puţin cam grosolană — puţin veristă, pentru a spune totul. Pentru ca să nu se creadă, pe de altă parte, că dacă Schönberg mobilizează voci omeneşti în cantitate zdrobitoare şi întrebuinţează o orchestră gigantică, caută cu ea anumite paroxisme de sonoritate. Este clar că le obţine în anumite scene orgiastice din actul al doilea, în dezlănţuirea coregrafică ce trebuie să acompanieze adorarea viţelului de aur. Însă, în general, partitura sa se caracterizează printr-o constantă delicateţe de culori, printr-o foarte subtilă dozificare de elemente sonore ce nu exclud cele mai grandioase ascensiuni corale, bineînţeles. Însă partitura sa este purtată de dinamica unei energii latente, tradusă într-o scriitură unde totul este absolut necesar şi esenţial. Nu ne trece prin gînd, în nici o clipă, că în cutare sau cutare pasaj putea să sune altfel decît ceea ce ascultăm. Totul, aici, este de neînlocuit.

Şi apoi, există magia unui stil absolut personal al cărui eficienţă dramatică şi sonoră ne lasă covîrşiţi. Prologul, unde Moise ascultă vocile este de o frumuseţe sublimă, cu obsesia acordurilor sale iniţiale, ce se menţin ca o bază aproape inamovibilă. Aici cuvîntul cîntat şi cuvîntul vorbit se completează, al doilea servind de accent, şi de expansiune, primul — fără această proeminenţă de expresie vorbită ce rezultă plictisitor, uneori, în *Pierrot Lunaire*. Şi revine pentru a face uz de procedeu în scena a doua — cea a întîlnirii lui Moise şi Aron în deşert —, unde Moise stabileşte un contrapunct verbal cu cîntul unui Aron care uzează de toate mijloacele vocale, de o textură foarte amplă... Introducerea în actul al doilea, cu fraza : «Unde se află Moise ?», este un cor format din murmure abia zvîcnite de tresăritul corzilor, care crează o atmosferă de aşteptare, de nelinişte, de mister, pregătindu-se formidabila intrare a celor şaptezeci de primi născuţi, anunţaţi în mod deschis de o aspră chemare a alămurilor. Între scenele de balet, se intercalează o scenă de cerşetori, dureros sprijinită de celo şi lemnele grave, care evocă marea mînă a lui Bach. Şi apoi urmează întoarcerea lui Moise, în mijlocul dezordinii generalizate, şi pateticul lui dialog cu Aron, tratat cu toate mijloacele unui stil operistic eficient, cu toate că mereu sever. Ultimele cadenţe ale actului, care traduc îndoielile lui Moise, sînt de o emoţie surprinzătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Schönberg nu a scris niciodată muzica actului al treilea al dramei sale. Şi totuşi, *Moise şi Aron* este o operă care lasă impresia, aşa cum se prezintă, de ceva terminat, finit, de o reuşită totală. Trebuie s-o numărăm, în orice caz, printre dramele lirice cele mai frumoase şi extraordinare din toate timpurile.

El Nacional, Caracas, fără dată.

FALSTAFF

Acum cîteva zile am întrebat la un mare magazin de discuri şi de muzică despre o partitură *Falstaff*... «Mă îndoiesc că o veţi găsi în Caracas — mi s-a răspuns. Partitura aceasta nu are căutare. Şi sînt foarte puţine persoanele care să fie interesate de o înregistrare cu acest titlu.»

Adevărul este că mă surprinde această indiferenţă a discofililor faţă de măiastra operă a lui Verdi, şi care este, fără cea mai mică îndoială, una din creaţiile de frunte ale teatrului liric din secolul trecut. Pe de altă parte, cu această partitură se întîmplă un lucru surprinzător. Şi fapt este că materia sa muzicală se menţine, act după act, pe un plan de calitate ce de foarte puţine ori a fost atins de acela care în creaţiile sale de tinereţe, obişnuia să se arate de o neglijenţă incredibilă. Cu toate că, trebuie să recunoaştem, Verdi a fost un mare muzician, totuşi sîntem datori să admitem că anumite opere ale sale din prima epocă, sînt pline de trivialităţi intolerabile. Abundă melodiile ieftine. Instrumentaţia este săracă. Lirismul, prea facil. În *Macbeth* există pagini şi pagini, a cărei dinamică la rece — agitaţie fictivă, numea un critic, acest lucru — se alimentează de o temă scurtă, repetată pînă la saturaţie, care ajunge să evoce muzica căluşeilor. Trebuie să aşteptăm a treia etapă a producţiei verdiene pentru ca să se observe rapida înaintare de factură şi calitate şi care ne va conduce la anumite pasaje magistrale din *Otello*... Cu *Falstaff*, ultima operă lirică a lui Verdi, asistăm la fenomenul unei depăşiri totale. Materia melodică este de o bogăţie, constantă şi magnifică. Nu se simte lipsă de gust de-a lungul întregii partituri. Instrumentaţia este de o surprizătoare modernitate şi oferă pasaje profetice, ca acela care constituie o utilizare cam neobişnuită a cornilor la finalul actului al doilea, şi acea eşalonare de triluri în corzi şi în lemne acompaniind, în actul al treilea, beţia lui Falstaff, unde deja întîlnim sonoritatea de la început din *Petruşka*.

Tratarea vocilor este strălucitoare. Personajul lui *Falstaff* epuizează posibilităţile texturii de bariton uzînd, pe lîngă aceasta, de falset şi de imitaţia vocii feminine. Există pagini contrapunctistice demne de *Maeştrii cîntăreţi*. Scena din parcul cerbilor, în actul al treilea, ne poartă la ambianţa magică a fantasmagoriei shakespeariene. Fiecare personaj are o psihologie muzicală deosebită. Şi fuga vocală care închide opera este una din realizările cele mai extraordinare din întreaga istorie muzicală.

Se poate spune că acei care cunosc în profunzime doar partiturile din *Rigoletto*, *Aida*, *Traviata* şi *Otello*, ignoră unul din aspectele cele mai interesante ale geniului verdian. A nu fi ascultat *Falstaff* echivalează cu ceea ce pentru un admirator al lui Flaubert, nu ar fi citit *Madame Bovary*... La aceasta trebuie adăugat că o imprimare recentă a acestei partituri, realizată sub conducerea lui Von Karajan, este una din cele mai bune ce pot fi ascultate. Elizabeth Schwartzkopf, în rolul lui Alicia Ford, se întrece pe sine însăşi în stăpînirea resurselor sale vocale şi în înţelegerea personajului. Există, mai ales, în această imprimare, un sens al planurilor, al distanţelor, a contrastelor, ce poate fi dat drept model de interpretare destinată discului. În fuga finală s-a reuşit un uimitor echilibru de valori, putîndu-se urmări cu toată claritatea mersul diferitelor voci în acţiune.

Nu învinuiesc de neglijenţă artistică pe acei care nu s-au interesat încă de a cunoaşte această operă capitală a unui mare compozitor. Eu însumi am ajuns foarte tîrziu la partitura ei. Şi fapt este că *Falstaff*, prin extraordinara dificultate a interpretării sale, prin pretenţia de a avea nişte cîntăreţi de calitate pentru a însufleţi rolurile minore, se reprezintă puţin în afara marilor teatre lirice din Europa şi Statele Unite. Stagiunile ne menţin mai familiarizaţi cu *Rigoletto* sau *Traviata*. Însă *Falstaff* continuă să fie, în ciuda a toate, una din operele cele mai bune şi mai reuşite ale întregului repertoriu.

El Nacional, Caracas, 24 octombrie 1957

SINGULARITATEA OPEREI *CARMEN*

Din clipa în care filosoful lui *Aşa a grăit Zaratustra*, ca reacţie la estetica lui Wagner, declara despre *Carmen* că este o operă superbă, partitura lui Bizet preocupă pe mulţi teoreticieni şi istorici ai

Scanned with OKEN Scanner

muzicii, prin aceea că ea are ceva într-adevăr de insolit în cadrul epocii în care a fost scrisă. În primul rînd, nu era obişnuit ca un autor de opere să facă uz de folclor pentru a obţine efecte de «culoare locală». Un asemenea uz al melodiilor şi al ritmurilor populare vor fi realizate doar mai tîrziu. Bizet rămîne, prin aceasta, în adevăratul rol de precursor. Însă asta nu e totul. Într-un moment în care compozitorii tind la complicarea orchestraţiei teatrului liric, Bizet, din contră, se mulţumeşte cu formule clare, simple, eficiente, care întipăresc personalitatea fiecărui timbru instrumental. Iar în ce priveşte influenţa lui Wagner, atotputernic la vremea lui, autorul lui *Carmen* îşi permite, poate, să facă uz direct al *leitmotiv*-ului — fără ca să se poată demonstra, de altminteri, că pentru aceasta el s-a inspirat în opera giganticului de la Bayreuth.

Într-un eseu recent, intitulat *Carmen sau opera prin excelenţă*, René Leibowitz, îndepărtîndu-se de vastele sale scrieri cu privire la atonalism şi la Şcoala din Viena, realizează o analiză foarte densă despre partitura lui Bizet, subliniind, odată în plus, caracterul ei de unicitate. Pentru început, ne aminteşte că, contrar obiceiurilor epocii, personajul lui Carmen este «scris pentru voce de contralto» (sau, dacă doriţi, de *mezzo-soprano*), fapt pentru care istoria operei oferă foarte puţine exemple. Inversînd formula clasică care conferă rolul capital sopranei şi rolul accesoriu *mezzosopranei* sau contraltei, Bizet face din Micaela, soprano, un personaj secundar... René Leibowitz ne reaminteşte, în continuare, celebra frază a lui Bernard Shaw : «O operă este povestea unei soprane şi a unui tenor care doresc să se iubească, şi a unui bariton care vrea să-i împiedice cu tot dinadinsul.» Însă aici, odată în plus, rolurile se răstoarnă în funcţie de voce. În *Carmen* este o contralto care iubeşte pe un bariton, şi tenorul este acela care tulbură apele. De altfel, caracterul lui Don José este enigmatic, neasemuindu-se cu nimic eroului din importantul roman al lui Merimée, de unde Mailhac şi Halevy şi-au extras libretul lor : amestec de nehotărîre, pasiune, gelozii şi remuşcări ; etern dezmăţ între simţul datoriei, amintirea mamei (personificat de Micaela) şi o dragoste care semnifică şi viaţă pribeagă, libertate şi aventuri. Ca şi cum pentru a acuza această complexitate psihologică, René Leibowitz notează că libretiştii, atît de abili în alte ocazii, fac să apară pe Micaela şi Escamillo în campamentul contrabandiştilor, loc ce pare total nepotrivit.

De altfel, Bizet, care începuse prin a compune operete, nu disprețuieşte procedeele proprii acestui gen în partitura lui *Carmen*. Şi, deodată, construieşte cu o tehnică ireproşabilă (aşa cum ne demonstrează René Leibowitz, cu ajutorul schemei analitice a unei scene), şi prezintă o particularitate foarte distinctă : a evita, pe cît e

posibil, «structurile intermediare (cadențe, tranziții, legături modulatorii, etc.) punînd motivele lor în succesiune, într-un mod cam abrupt, însă nu din cauza aceasta arată debilitate de compoziție... Cu aceasta discursul muzical cîștigă în rapiditate și energie.»

Concluzionînd studiul său, René Leibowitz stăruie asupra locului excepțional pe care îl ocupă *Carmen* în istoria muzicii secolului trecut :

> Sosind după marea perioadă a operei bufe, și servindu-se încă de unele din elementele mai valabile ; flancată de cei doi giganți Wagner și Verdi, și faptul că a învățat să utilizeze unele din contribuțiile lor esențiale ; precedînd verismul și persistînd în unele din achizițiile sale mai importante, iată în ce constă această poziție privilegiată, care ne face să gîndim la o răscruce poate unică în istoria operei.

El Nacional, Caracas, fără dată.

VERBINA PALOMEI

Așadar, eu nu cunoșteam această mică minune care este *Verbina Palomei*... Și nu o cunoșteam nu din ignoranță, ci pentru că nu am ascultat-o cum trebuie. Este adevărat că împreună cu Juan Vicente Lecuna și José Bergamín organizăm uneori o sesiune de zarzuele, cîntînd pasajele cele mai faimoase ale partiturii lui Tomás Bretón. Însă un lucru făcut în glumă nu lasă urme prea mari în memorie. De altminteri, *Verbina Palomei* era pentru mine o simplă amintire din adolescență, estompată de prezența unei Consuelo Mayendia sau Eugenia Suffoli, în rolul «Ritei»... La aceasta trebuie adăugat că în spectacolele lor de rutină — și opera lui Bretón avea drept rol, în concert, prin scurtimea ei, în număr obligatoriu de «prima parte» —, dirijorii de zarzuele nu-și dădeau silința să scoată în evidență ceea ce avea notabil partitura executată, mulțumindu-se să conducă în tact ceea ce era scris în partitură. Pe scurt : *Verbina Palomei* era, pentru mine, un titlu mai degrabă din istoria zarzuelei, atît de bine scrisă de Emilio Cotarelo y Mori.

Însă deodată, interveni ediția fonografică. Dirijori care, ca Erich Kleiber, nu cred că există vreo muzică, oricît de ușoară ar fi ea să fie lipsită de probleme de interpretare, se hotărăsc să dirijeze zarzu-

Scanned with OKEN Scanner

ele clasice cu preocuparea de a valora orice linie de preţ a facturii lor vocale sau instrumentale.

Şi apare o zarzuelă cu titlul *Verbina Palomei* ca cea dirijată de Ataúlfo Argenta în fruntea Orchestrei de Cameră din Madrid, ce ne lasă uimiţi.

Uimiţi nu prin calitatea unei muzici uşoare ce oferă frumuseţi de melodie, de graţie, de sprinteneală, ci prin surprinzătoarea ei viziune a unor probleme ce vor fi rezolvate în mod definitiv mult mai tîrziu, de un Manuel de Falla sau de un Ernesto Halffter. Să luăm, de exemplu, extraordinarul episod al cîntecelor andaluze, cu admirabila utilizare a pianului ca instrument predominant. Există aici, în mic, soluţia unei probleme de sonoritate, de scriitură, de simulată prezenţă a chitarei în orchestră, ce aflăm rezolvată în mare în «Dansul morarului» din *Tricornul*. Nu vreau să zic, prin asta, că Tomás Bretón a fost un Manuel de Falla. Însă este uimitor să ne gîndim la faptul că, la finele secolului trecut, muzicianul spaniol intuise atît de pătrunzător o serie de chestiuni care vor contribui, în viitor, a da o fizionomie proprie şcolii moderne spaniole. Azi înţeleg de ce acum vreo zece ani, un Rodolfo Pittaluga îşi impunea sarcina de a reinstrumenta partitura *Apă, siropuri şi rachiu* pe care o aprecia mult !... Adolfo Salazar, atît de adversar genului mic spaniol o bucată de timp, face tabula rasa, în prezent, de prejudecăţile sale de început, pentru a recunoaşte rolul de cert precursor al anumitor compozitori de zarzuele din secolul al XIX-lea. Printre ei îl situează cel dintîi pe Tomás Bretón.

De altminteri, libretul e o minunăţie a genului — dacă sînt exceptate pasajele sentimentale care, ca totdeauna, păcătuiesc prin melodramă... În primul duo — scris în stil de excelentă operă bufă italiană —, găsim fraza clasică : «Astăzi ştiinţele înaintează şi este o barbarie !» Şi apoi, asupra unei «nocturne» care anunţă surprinzător pe Granados, este dialogul paznicilor : «Ce să facem. / Ce îţi doreşte inima. / Să mergem să dăm o raită prin cartier !» Izbucneşte apoi o mazurcă pentru flaşnetă şi orchestră, şi urmează imediat «Unde te duci cu şalul de Manila ?»... Dacă astăzi omagiem pe Johann Strauss al *Liliacului*, ar fi nedrept să refuzăm aceleaşi onoruri lui Tomás Bretón.

El Nacional, Caracas, fără dată.

DALIBOR

Dacă prin puţinul de invidiat ce există în existenţele întristătoare, rezultat al unor ostilităţi străine, a lipsei de înţelegere şi a suferinţelor fizice şi morale, se asemuie destinul lui Bedrich Smetana cu cel al lui Béla Bartók, de asemeni ambii muzicieni apar ca înfrăţiţi într-o glorie postumă, deoarece desfăşurînd roluri asemănătoare, li s-au ridicat statui cu numele lor înscris pe frontoanele unor clădiri înalte... Bedrich Smetana moare într-un ospiciu din Praga, uitat de compatrioţii săi, după ce susţinuse o bătălie aproape zadarnică pentru cauza muzicii cehe, şaizeci şi ceva de ani, înainte ca Béla Bartók, gonit din patria sa de naziști, neînţeles de publicul din Statele Unite, să moară într-o clinică nordamericană, angajat într-o luptă supraomenească împotriva leucemiei care a reuşit să-l doboare doar cînd el ajunse să traseze cadenţele finale ale unei multiple partituri. Astăzi numele Béla Bartók a fost dat, în Ungaria, unor conservatoare, şcoli, centre de cultură muncitorească ; *Castelul lui Barbă Albastră,* baletele sale, fac parte din repertoriul de bază al Operei din Budapesta, în timp ce concursul muzical, de faimă mondială, care pînă acum se numea Concursul Franz Liszt, se va numi, începînd din anul acesta, Concursul Franz Liszt — Béla Bartók... În ce priveşte pe Bedrich Smetana, este aproape inutil de a nota, fiind lucru foarte cunoscut, că astăzi există un teatru al «său» şi un muzeu al «său» la Praga — muzeu situat într-un cadru minunat lîngă podul Carol, la o oprire a apei, a acelei heraldice Vîltava pe care compozitorul a iubit-o atît de mult.

Astăzi cehii îl consideră, pe bună dreptate, pe Smetana ca pe muzicianul lor naţional, însă nu numai pentru că a scris *Mireasa vîndută, Libusa, Din viaţa mea* şi ciclul orchestral *Patria mea,* ci de asemenea şi pentru că este autorul unei drame lirice care a fost prezentată foarte puţin în afara Cehoslovaciei : *Dalibor.*

Compusă după doi ani după *Mireasa vîndută* (1866), mai puţin strălucitoare, mai puţin spectaculoasă decît aceasta, atît prin libret cît şi prin costumaţie — mai puţin folclorică, deocamdată — această operă rezultă poate mai ambiţioasă căci critica făcută lui Smetana, la premiera ei, este oarecum justificată, prin faptul de a se fi lăsat influenţat de Wagner. În tot cazul, această critică se referea, mai ales, la numite aspecte scenice ale dramei care, în primul său act, oferă similitudine cu unele momente din *Lohengrin.* Însă ceea ce nu au prevăzut — ceea ce nu au putut să prevadă — detractorii lui Smetana, era noutatea limbajului muzical care apărea în unele scene

din *Dalibor* (ca aceea din actul al treilea, în care un om din popor ia apărarea războinicului arestat) anticipîndu-se în mod impresionant inflexiunile unui *Boris Godunov* ce va avea premieră abia opt ani mai tîrziu.

Praga este — locul potrivit — unde *Dalibor* capătă întreaga sa grandoare, în cadrul unei scenografii uimitoare prin noutatea planurilor și mecanismelor. Opera lui Smetana — istoria unui conducător popular a cărui condamnare la moarte, după un prelungit arest, va dezlănțui o răscoală —, va fi tratată cu maximă inteligență de către decoratorii ei pentru a nu cădea într-o convențională imaginerie operistică de temnițe, scări de închisoare și piețe publice. Pentru același motiv, utilizînd mijloacele cele mai noi, scenografii de la Opera din Praga au avut fericita idee de a proiecta fotografii de autentice elemente arhitectonice care încă mai subzistă în ruinele turnului unde Dalibor murise în închisoare, peste planuri geometrice. Însă elementele arhitectonice la care nu ne sînt arătate în totalitatea lor, ci reduse, la modul de citate plastice, de metafore, referințe istorice, la formele lor cele mai simple și semnificative : ascuțișul unei ogive ; o balustradă ; umbra unei porți secrete ; silueta unui capitel... Și cu procedee atît de înțelepte sîntem purtați între proiecții și evanescențe, la admirabilă scenă finală unde s-a sfîrșit o extraordinară ispravă de scenografie.

Peste două platforme giratorii, situate una lîngă alta, s-au edificat elemente corporale evocatoare ale arcadelor, colonadelor, coridoarelor și podurilor suspendate peste străzi, ale vechiului cartier *Mala Strana* din Praga... Cînd răscoala poporului se dezlănțuie, cele două scene încep să se rotească în sens contrar, încurcîndu-se, suprapunîndu-se, împletind elementele sale arhitectonice, în timp ce o mulțime de actori circulă în toată sensurile, intrînd, ieșind, trecînd, apărînd, dispărînd în grupuri, înăuntru și în afara edificiilor mobile... Aceasta, conjugat cu cele mai subtile jocuri de lumini, de umbre și de transparențe, sfîrșește prin a crea o neuitată iluzie de mulțime, de popor, de masă în acțiune. Nu sînt cincizeci, nu sînt o sută de coriști, cei pe care îi avem în față în perpetuă mișcare : sînt mii de persoane — bărbați, femei, copii — cei care cer iertarea conducătorului arestat... Viziune surprinzătoare, grandioasă, sfîrșit demn al acestei frumoase opere naționale a lui Bedrich Smetana !...

El Mundo, Havana, 11 iulie 1961.

CASTELUL LUI BARBĂ ALBASTRĂ

Timp de mulți ani am sperat clipa în care să-mi fie posibil să pătrund în lumea sonoră a acelei opere care, cu trecerea timpului, devenea un mister pentru mine. Într-o carte proastă consacrată istoriei muzicii contemporane, un anumit critic care nu ascultase niciodată opera — sînt acum convins — afirma că «este vorba de o producție din tinerețe, și pe deasupra plină de influențe impresioniste.» Dacă ne gîndim la data compunerii ei, (1911) asemenea influențe erau probabile. Darius Milhaud, cu toate acestea, îmi povestea minuni despre acea partitură lirică, foarte puțin reprezentată după premiera ei la Frankfurt în 1918, spunîndu-mi că poate fi considerată ca una din marile reușite ale artei sonore din acest secol. Însă Milhaud, știam lucrul acesta, este un om care laudă cu generozitate opera altor compozitori — trăsătură ce îl deosebește de mulți colegi. La această neîncredere putea să ne îndemne, pe deasupra, și faptul că nici un teatru liric din Franța sau din Anglia nu a făcut vreun efort, pînă la data respectivă (1913) de a prezenta această dramă muzicală a cărei titlu figurează mult, cu toate acestea, în diferite recensăminte ce s-au făcut.

...Și în sfîrșit, mă aflam la opera din Budapesta, în acea după-amiază a unui început de vară care umplea piscinele insulei Margareta, cu vilegiaturiști, cu cîteva clipe înainte de a se ridica cortina peste *Castelul lui Barbă Albastră*, operă care deja se bucură în Ungaria de o popularitate imensă. Orchestra, de proporții neobișnuite, ocupase deja fosa, în așteptare ca, la ora șapte fix, să ridice bagheta energicul maestru Janos Ferencsik, interpret foarte notabil al lui Bartók... Deodată în fața unui scenariu în ceturi, auzim un aproape imperceptibil enunț instrumental, menținut la marginea liniștii, în timp ce continuăm să descoperim o arhitectură de ogive înalte dispuse în jurul unui plan circular, înălțat pe trei trepte, care constituie, în sine, incinta însăși a castelului... Cu spatele la public se înalță siluetele celor două personaje ale acțiunii : Judith (Klara Palankay) și Barbă Albastră (Mihaly Szekely). Începînd din clipa aceasta pătrundem într-o cantată dramatică care pretinde dovezi extraordinare din partea interpreților ei vocali. La fel ca *Salomée*, ca *Electra*, opera lui Béla Bartók constă doar într-un act de o durată considerabilă, menținut într-o atmosferă de colosală intensitate. Însă, la un Richard Strauss intensitatea discursului muzical este motivată de episoade (la *Electra*, mai ales), care mobilizau cele mai diverse mijloace dramatice fără a se priva, măcar, de nici un efect neprevăzut destinat

Scanned with OKEN Scanner

a «mișca» cutare situație. Nimic asemănător nu se întîmplă în opera lui Bartók. Poemul lui Bela Balasz care l-a inspirat este în întregime interior psihologic, adus dinăuntru în afară, fără acțiune externă... Judith, dusă de Barbă Albastră la castelul acestuia, se încăpățînează să pătrundă misterul camerelor din care țîșnesc, neîncetat, misterioase voci feminine. Barbă Albastră o roagă — la fel cum Lohengrin pe Elsa — să nu caute să afle inutile adevăruri asupra secretelor vieții lui și, începînd din clipa acestei rugăminți castelul devine un simbol al luminii lăuntrice a Omului, care-și legase destinul său de cel al unei femei.

Însă Judith insista să știe : insistă să cunoască trecutul, visele, acțiunile Omului care a ales-o. Și acum Omul începe să deschidă porțile, una după alta, dezvăluind crîmpei, părți din existența sa. În fața viziunii luptelor lui, a triumfurilor și prăbușirilor lui (viziune acompaniată de Bartók cu un grandios coral de alămuri unde a reușit, poate, cea mai mare intensitate ce se poate obține de la o masă de instrumente de metal). Femeia nu pare să fie prea încîntată așa cum se aștepta Omul... Și cu toate că ultimele secrete ale Omului vor fi umilite, totuși, din fundul scenei, apar figuri ale unui altar baroc consacrat divinității exigente și necunoscute — îmbrăcate în negru, purtînd măști de argint — femeile cari mai înainte fuseseră iubite de Barbă Albastră. Multe, teribile înăuntrul somptuozității îmbrăcămintii lor, Femeile Trecutului o învăluiesc pe Judith, făcînd-o una în plus în ansamblul de figuri... Deposedat de tot ce era bogăția sa lăuntrică, «demitizat» prin confesiunea lui, Barbă Albastră rămîne singur pe scenă. Orchestra revine la o liniște aproape totală..

Cine a avut ușurința de a spune, odată, că în *Castelul lui Barbă Albastră* se resimt influențe impresioniste ? Uimitor, este faptul că se întîmplă exact contrariul. Adică : o operă compusă în 1911 (epocă în care însuși Stravinski nu s-a putut sustrage farmecului impresionist) a putut scăpa de marea tendință de moment, numai păstrînd o forță în accente, o originalitate în colorit, în conducerea ritmului, de puține ori întrecută de însuși Béla Bartók. Aici fiecare fază a confesiunii — sau povestirii — a lui Barbă Albastră se desfășoară înlăuntrul unei sonorități specifice care, în episoadele centrale ale partiturii, atinge o putere nemaiauzită. Niciodată Béla Bartók nu a fost mai mare ca în această operă fără șovăieli și fără erori de concepție, unde numai două personaje i-au fost de ajuns pentru a exprima toate emoțiile umane... Și trebuie să călătorim în țările est-europene pentru a avea plăcerea de a cunoaște opere moderne de așa

Scanned with OKEN Scanner

mare calitate ? Adevărat este de asemenea că în alt teatru dintr-o țară europeană — Opera Comică din Berlin — am ascultat, zilele trecute o extraordinară versiune a celor *Cinci lieduri pentru orchestră* de Alban Berg, dirijate de Kurt Masur.

El Mundo, Havana, 6 septembrie 1961.

JAZZ-UL ȘI MUZICA CULTĂ

Eminentul muzicolog nordamerican Gilbert Chase — pe care l-am cunoscut acum zece ani la Caracas — a petrecut o stagiune la Buenos Aires, unde a susținut un interesant colocviu împreună cu compozitorul Alberto Ginastera, cu privire la muzica în Statele Unite. Periodicul *Buenos Aires Musical* publica această conversație, în care Gilbert Chase se referă la *jazz* și la rădăcinile lui, subliniind un fapt ce te invită să gîndești :

> Este suficient să răsfoim extinsa bibliografie nordamericană asupra *jazz*-ului (spune muzicologul) pentru a constata importanța ce se acordă în țara mea acestui tip de muzică. Totuși părerea generală coincide cu aceea că *jazz*-ul este o exprimare populară net nordamericană. Merită spus că s-a acordat o mai mică atenție importantei legături pe care *jazz*-ul o are cu muzica cultă a secolului nostru. Un studiu amănunțit cu privire la influența globală a *jazz*-ului rămîne a se scrie...

Gilbert Chase este sigur de aceasta. Această «legătură» a *jazz*-ului cu muzica cultă este unul din fenomenele artistice cele mai interesante ce s-au produs în epoca noastră. Valsul vienez, îl știm, este inclus în stilul unor partituri atît de remarcabile cum sînt *Cavalerul rozelor* sau *Valsul lui Ravel*. Însă... *jazz*-ul ? Dacă facem un mic efort de memorie ne apar în față un număr impresionant de opere capitale inspirate în ritmurile *fox*-ului și al *blues*-ului. Să ne referim la cîteva din titlurile sale : *Piano rag music*, *Rag-time pentru unsprezece instrumente* și *rag-time-ul din Istoria soldatului*, de Stravinski ; *Trei rag capricii* și *Creația lumii*, de Darius Milhaud ; *Concertino*, de Honegger ; parte din *Concertul pentru pian și orchestră*, de Ravel, fără a uita *rag-time*-ul din *Copilul și vrăjitorii* ; *Mahogany* și *Cele șapte păcate capitale*, de Kurt Weill ; *Suita 1922* (finalul) de

Paul Hindemith ; *Johnny conduce dansul* (operă) de Ernst Kreneck; *rag-time*-ul din *Parada*, de Erik Statie ; diferite fragmente din *Căprioarele* de Francis Poulenc ; *Zgîrîie nori* (balet) de John Alden Carpenter ; concertantul pentru *jazz-band* și orchestră ce apare în drama lirică *Lulú* de Alban Berg... Asta fără să mai vorbim de opere unde influența *jazz*-ului se manifestă într-un mod mai puțin direct, cu toate că prezența lui este evidentă în tratarea instrumentelor soliste «pe secțiuni» la fel ca într-o *jam-session* din Harlem ; *Concertino*-ul lui Frank Martin este un bun exemplu despre aceasta. Trebuie citat de asemenea magistralul *Ebony concerto* al lui Igor Stravinski, care capătă aspectul unui manifest — cu toate că dacă ne-am gîndi la opere concepute direct «în cadrul» spiritului *jazz*-ul, ca *Porgy and Bess*, lista ar deveni nesfîrșită.

Gilbert Chase are dreptate în a afirma că această legătură a *jazz*-ului cu muzica cultă ar merita un studiu mai amănunțit. Orchestrele de dans din secolul al XIX-lea, cu ale lor *landlers*, valsurile lor, mazurcile lor nu au exercitat o influență de o asemenea importanță asupra compozitorilor romantici. Există, așadar, în ceea ce se referă la *jazz*, un fenomen care invită la cercetarea — atît de tip muzical cît și sociologic.

El Nacional, Caracas, 28 septembrie 1955.

CONCERTE LA VARȘOVIA

După o distanță de opt ani de la ceea ce constituise o adevărată manifestare a muzicii moderne a Occidentului, publicul polonez sfîrșește prin a reacționa energetic în favoarea acesteia, în perioada Primului Festival de Muzică Contemporană ce a avut loc la Varșovia, cu răsunător succes... Igor Stravinski — cine ar fi bănuit acum două luni ? — a fost marele personaj al Festivalului, cu șase lucrări executate, printre care *Sărbătoarea Primăverii*, care nu constituia o noutate, desigur, însă își făcuse o revenire triumfală printre detractorii ei, după o absurdă îndepărtare care nu se datora calității ei artistice, ci unor considerații de ordin extramuzical care, construite după norme de moment, au sfîrșit, în multe cazuri, să situeze muzica în afara muzicii. (De altminteri, este bine să reamintim că *Sărbătoarea* a fost executată de multe ori în Rusia, înainte de anul 1932, și că,

Scanned with OKEN Scanner

în definitiv, opera cea mai importantă pe care folclorul rus a inspirat-o în acești ultimi patruzeci de ani este *Nunțile*, a lui Stravinski, minune de transpunere a spiritului popular pe planul unei partituri dotată de o foarte înaltă ierarhie, atît în ce se referă forma și conținutul, ca și a mijloacelor de expresie).

Ebony concerto pentru formația de *jazz*, i-a adus un alt triumf lui Stravinski la Festivalul de la Varșovia... Reacția publicului a fost atît de entuziastă, încît orchestra a procedat imediat la o a doua execuție...*Concertul pentru pian și orchestră* de Schönberg, cîntat de Michel Gielen, cu concursul Orchestrei Simfonice din Viena, nu a produs nici cel mai mic scandal, în ciuda faptului că a fost o categorică impunere de atonalism în ambianța muzicală din Polonia... În ce privește *Concertul pentru orchestră* de Bartók, a produs o impresie extraordinară în auditor, fiind primit ca una din cele mai mari revelații a Festivalului.

În ce privește muzica națională, o cotitură a opiniei a avut loc prin omagierea memoriei maestrului Karol Szymanowski, a cărui *Stabat Mater* — nu mai puțin ! — fost dirijat de faimoasa Nadia Boulanger, sosită de la Paris cu ai săi optzeci de ani în spate, și nu din cauza aceasta mai puțin energică, mai puțin exigentă, mai puțin lucidă, decît atunci cînd dădea lecții de compoziție lui Aaron Copland, lui Alejandro Garcia Caturla, și multor muzicieni ai celor două Americi. «Prezența sa a constituit spectacolul cel mai prodigios al festivalului !» — nu șovăie să scrie un critic, uimit de vitalitatea, de puterea acestei femei minunate, care a format numeroase generații de muzicieni (își începea cursurile sale zilnic, îmi amintesc, mai înainte ca luminile răsăritului să apară pe acoperișurile Parisului). Împreună cu *Stabat Mater*, s-a executat *Simfonia a treia* de Szymanowski. Are o mare importanță această reabilitare dreaptă a unui mare compozitor, repus pe locul de onoare ce-l ocupase întotdeauna în istoria muzicii poloneze !... Dintre compozitorii în viață, Arthur Malewski a fost reprezentat cu *Simfonia a doua* și o serie de *Variațiuni simfonice*, complet străine producției polonezilor din acești ultimi ani.

În ciuda marelui succes atins de acest Festival din Varșovia, organizatorii lor s-au crezut obligați să prezinte o scuză malițioasă publicului celui mai entuziast... asigurîndu-l că, în 1957, se vor arăta mult mai îndrăzneți și moderni la alegerea operelor prezente.

El Nacional, Caracas, 14 noiembrie 1956.

Scanned with OKEN Scanner

SENIORUL DIN GLYNDEBOURNE

Odată, un milionar nordamerican se afla în casa de la țară a unui nobil englez, ce îl invitase să petreacă un timp în tovărășia sa. Privind încîntat netezimea și verdele gazonului care acoperea ca un covor grădinile, nordamericanul îl întrebă pe amfitrionul său :

— Cum reușești dumneata, dragă prietene, să obții o asemenea calitate de gazon ? Cel care crește în parcul meu din Newport nu este decît un pir nenorocit în comparație cu ceea ce văd aici.

— O ! E foarte simplu — răspunse englezul.

Întîi se pregătește pămîntul, se seamănă gazonul ; apoi se udă ; apoi este tăiat ; se udă din nou ; se taie din nou...

— Nimic altceva ?...

— Da...

Dar treaba asta trebuie s-o faci timp de patru sute de ani...

Anecdota aceasta o evocam citind reportajele consacrate în prezent, în periodicele europene și nordamericane, celebrului Festival din Glyndebourne, care atrage mii de melomani, în fiecare an, la proprietatea celebrului meloman John Christie.

Animatorul faimoasei stagiuni anuale este, desigur, un bărbat cu gust. Însă există, afară de aceasta, un factor de veche formație în personalitatea acelùia care a știut să comunice Festivalului un stil, o amprentă, o fizionomie, care poate că nu există ceva asemănător în lume.

Glyndebourne este numele unui domeniu rural înființat acum vreo șapte sute de ani și care a aparținut întotdeauna aceleiași familii. Căsătorindu-se în 1930 cu Audrey Mildmay, o cîntăreață magnifică ce pe vremea aceea era în plină strălucire a facultăților ei vocale, John Christie îi făcu un cadou neobișnuit și anume, un teatru de operă. Teatru modest, de la bun început, pentru a se putea reprezenta *Aida* sau *Maeștrii cîntăreți,* însă ideal, prin proporțiile sale, pentru interpretarea repertoriului secolului al XVIII-lea și a acelor opere romantice care nu pretind un aparat scenic excesiv. Primul Festival de la Glyndebourne a avut loc în 1934, cîntîndu-se *Nunta lui Figaro* și *Don Juan* de Mozart, sub conducerea lui Fritz Busch. De atunci se oferă aici o stagiune anuală, în timpul verii, cu un repertoriu de fiecare dată mai amplu.

Azi Festivalurile de la Glyndebourne s-au transformat în una din manifestările cele mai importante ale vieții muzicale engleze.

Cu toate că teatrul este public, spectatorii au impresia că sînt primiți de însuși John Christie, care a avut grija să impună o amprentă de intimitate acestui Festival.

Scanned with OKEN Scanner

Spectacolul începe la ora cinci după-amiază, cu o singură pauză de șaptezeci și cinci de minute pentru masă, luată cînd sub arborii parcului, cînd peste gazon — un gazon udat și tăiat timp de șaptesute de ani ! — concurenții festivalului își pot instala geamantanele de *picnic*. Oile și vacile pasc libere în jurul teatrului, și nu este rar ca ele să-și vîre capul prin vreuna din porțile lui. O atmosferă bucolică care ar fi încîntat pe bunul Jean Jacques Rousseau și care se armonizează perfect cu muzica unui secol care visa cu păstori îndrăgostiți și cu peisaje liniștite !...

Anul acesta, programul Festivalului de la Glyndebourne include operele următoare : *Flautul fermecat, Răpirea din Serai* și *Impresarul* de Mozart ; *Italianca la Alger* și *Contele Ory,* de Rossini ; *Ariadna la Naxos* de Richard Strauss și *Falstaff* de Verdi — aceasta ultimă, foarte bine situată în cadrul proprietății rurale, a cărei vegetație formează o prelungire a decorului scenei din Parcul cerbilor... Trebuie să reamintim că, în anii anteriori, Festivalurile de la Glyndebourne au făcut cunoscut publicului pe *Arlecchino* de Busoni, și au scos dintr-o prelungită uitare pe *Idomeneo* de Mozart.

Cu fiecare nouă stagiune, seniorul din Glyndebourne aduce cel mai delicat omagiu memoriei lui Audrey Mildmay, moartă în 1952, care a fost magnifica interpretă a rolului Suzanei din *Nunta lui Figaro.*

El Nacional, Caracas, 5 septembrie 1957

DARMSTADT

Anul 1946 trecea.

Ceva insolit, de necrezut, se întîmpla pe pămîntul german. Timp de doisprezece ani, din voința domnului Goebbeles, țara trăise la periferia celor mai autentice și vii curente ale artei europene. Cultura germană, interferată de interdicțiile naziste, rămăsese în afara istoriei muzicii. Compozitorii ieșeau din coșmar, în sfîrșit liberi de a crea după gustul lor — singurul bun pe care îl reclama Gustave Courbet pentru artist —, fără să fie la curent cu tot ce se

Scanned with OKEN Scanner

petrecuse, în afara graniţelor ţării lor, în timpul din urmă. Însă exista o situaţie şi mai gravă : se formase o generaţie care nu cunoaşte nimic din opera lui Stravinski, a lui Schönberg, şi ceea ce este mai de necrezut, anumite partituri de Debussy, puse la index de o serie de raţiuni de neînţeles.

Un ministru nou al Instrucţiunii Publice, Ludwig Metzger, a considerat că problema era de o importanţă capitală. În muzică, situaţia trebuia adusă la zi după teribila mediocritate ce se manifestase în rîndurile subţiate mult ale compozitorilor regimului anterior, din rîndul cărora adevăraţii maeştri — un Hindemith, un Toch, un Jarnach, şi însuşi Schönberg — emigrară în Statele Unite. Făcîndu-şi asesor pe un eminent muzicolog, Wolfgang Steinecke, şi pe un tînăr compozitor nordamerican, Everet Heim, Ludwig Metzger a crezut că, pentru a începe, era necesar a se proceda la execuţia imediată şi repetată a operelor ignorate.

În felul acesta s-au născut Festivalurile de la Darmstadt unde s-au ascultat din nou, după absurdul ostracism estetic, partituri atît de semnificative ca *Sărbătoarea primăverii* de Stravinski, *Variaţiunile opus 31* de Schönberg... şi *Jocuri* de Debussy (!), partituri pe care mai-marii lui Goebbels puseseră la index, nu se ştie de ce, avînd în vedere că este vorba de o creaţie care, după scurgerea timpului, se integrase în istoria muzicii universale pentru merite proprii, fără a prezenta îndrăzneli mari de factură în cadrul producţiei generale a autorului — cu toate că, pe de altă parte, Debussy, se arăta în această partitură stăpîn la superlativ al profesiunii sale.

Concertele simfonice alternau la Darmstadt cu audiţii de muzică de cameră precum şi cu diferite alte cursuri, toate în legătură cu producţia actuală.

Încetul cu încetul, micul oraş a devenit centrul unor activităţi al celor mai tineri şi îndrăzneţi compozitori din Europa.

În 1949 René Leibowitz a predat acolo un curs de compoziţie ce a avut o rezonanţă considerabilă. Hans Werner Henze, Luigi Nono (căsătorit pe atunci cu fiica lui Schönberg), Humphrey Searle, Karlheinz Stockhausen, au devenit comesenii obligatorii ai Darmstadt-ului, în aşteptarea francezului Pierre Boulez.

Centrul a fost dotat cu un laborator pentru studiul muzicii electronice.

S-au ţinut mese rotunde, discuţii teoretice, audiţii de opere experimentale. Anul acesta René Leibowitz a predat un curs nou de

Scanned with OKEN Scanner

compoziție, asistat de Wolfgang Fortner, autor al unei recente opere scrisă după textul din *Nunta însîngerată* a lui Garcia Lorca.

În asemenea pepiniere — odinioară Conservatorul din Paris ; apoi Baletele lui Diaghilev ; acum Darmstadt — germinează ideile ce vor caracteriza muzica de mîine.

El Nacional, Caracas, 12 septembrie 1957

DISCUL ȘI EXECUȚIA DIRECTĂ

Recent, într-un articol publicat în *Almanahul Discului*, pe anul 1951, ce a apărut la Paris, un interpret faimos declara : «în fața publicului se cîntă cu căldură, în timp ce discul este imprimat la rece», adăugînd că reproducerea muzicală prin procedee mecanice distruge «contacul uman» care se stabilește, într-o sală de concerte, între virtuoz și ascultător.

Am combătut întotdeauna conceptul greșit — încurajat de o anumită lenevie — care face pe unele persoane să declare că nu merită osteneala să asculți o simfonie executată de o orchestră locală, cînd în casă ai, să zicem, aceeași simfonie, imprimată pe un disc de Orchestra Filarmonică din Vienai, sub conducerea lu Bruno Walter.

Afară de aceasta discul nu ne dă decît o idee aproximativă asupra volumul și reliefului sonor al instrumentelor, prin imposibilitatea lui de a stabili o necesară scară de distanțe, execuția directă, chiar dacă este sub bagheta mai puțin ilustră ca cea luată drept exemplu, are ceva foarte important, după felul meu de a vedea, pentru orice manifestare muzicală. Și acest «ceva» este ceea ce am putea denumi «ritmul colectiv».

Cînd Johann Sebastian Bach făcea o călătorie de două zile, pe jos, pentru a asculta pe un celebru organist, impunea minții sale, cu concentrarea voinței asupra unei intenții, o stare de așteptare intelectuală care făcea să crească considerabil, fără îndoială, emoția suscitată de așteptatul mesaj muzical. Natura disciplinei impusă de o călătorie — de un transfer, cu toate peripețiile și neplăcerile sale — îndrăgostitului muziții, explică, mult, atmosfera de grație, de fervoare în fața operei de artă, ce se respiră în marile festivaluri de la Bayreuth sau de la Salzburg.

Scanned with OKEN Scanner

Lumea adunată acolo realizează un fel de pelerinaj : aleargă la Locurile Rare ale muzicii, fără a se distrage de la nobilul său obiect. Astfel, faptul că ești nevoit să te îmbraci, să urmărești ceasul, să te deplasezi, să obții bilete, să ajungi la timp pentru a asculta un concert, favorizează un tip de emoție colectivă, de entuziasm în fața unei execuții frumoase, ce propagă unor concerte un caracter de ceremonie artistică, de rit, ce niciodată nu poate fi obținut în fața unui disc care se învîrtește — și mai ales cînd audiția acestui disc este întreruptă de chemări telefonice, de convorbiri particulare, plînsete de copii, etc.

Prin cele afirmate pînă acum nu se poate spune că eu dau dreptate virtuozului care deplora lipsa «contactului uman», referindu-se la imprimarea fonografică. Cunoaștem toate deficiențele, imperfecțiunile, aspectele negative ale discului. Totuși, trebuie să se recunoască că este vorba de un aport formidabil la cultura umană. Mulțumită lui, avem acces la unele opere care nu sînt executate niciodată de orchestrele noastre din America Latină. Mulțumită lui, luăm contact, foarte repede, cu operele recente ale compozitorilor care nu beneficiază încă de favorurile concertelor noastre. O întreagă literatură pianistică pe care virtuozii o doresc — sau o tem — pentru că li se oferă puține ocazii de a străluci — ca *Jocul tonal* al lui Hindemith, de exemplu — ne sosesc pe căile imprimării fonografice, lărgind, în fiecare zi, viziunea noastră a panoramei muzicii universale. Fără disc... cînd am fi putut asculta noi *Patimile* lui Bach, sau *Missa solemnis* de Beethoven, sau *Wozzeck*, sau *Cîntecele de leagăn* de Schönberg ?...

Discul este pentru execuția directă, ceea ce producția în culori este pentru un cadru original. Știm prea bine că, prin reproducere, se pierd anumite valori, de asemenea și căldura picturii, a prezenței pictorului în spatele pastei, a coloritului, lăsate pe pînză de mîinile sale inspirate. Însă, oricum, dacă în America dorim să avem o idee despre opera lui Gauguin, a lui Cézanne, a lui Picasso, în ansamblul ei, nu avem altă soluție decît de a recurge la reproduceri.

El Nacional, Caracas, fără dată.

COLECȚIONARUL DE DISCURI

A colecționa discuri mi se pare o activitate lăudabilă, cu condiția, se înțelege, ca acest colecționar să nu uite de muzica ce este imprimată pe discuri.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru că — acesta este un fenomen al epocii — posibilitatea de a poseda, numeroase albume frumoase, a căror plăci oferă tot ce e mai frumos din ce a compus omul, în versiuni datorate celor mai mari interpreți ai secolului, a creat un fel de vertij pentru mulți care au această ocupație. Există vreunul care, fără să fi ascultat vreodată o sonată de Beethoven executată de Wilhelm Kempf, aleargă înnebunit să cumpere aceeași sonată executată de Schnabel, pe care nu o va asculta, așa cum trebuie, deoarece nu are timp de așa ceva, avîndu-se în vedere că pe piață apare aceeași sonată — a fost doar anunțat telefonic — executată însă de Solomon cu un sunet magnific. Această persoană posedă toate versiunile existente, și din cele mai bune a celor patru simfonii de Brahms, dirijate de diferiți dirijori : însă nu s-a așezat niciodată liniștit să asculte *A treia* sau *A patra*, pentru că îl mîhnește ideea că *A treia* lui Barbirolli poate fi inferioară celei *A treia* a lui Weingardtner, în timp ce *A patra* a lui Munch i se pare superioară *A patrei* lui De Sabata, și pentru a-i mări mîhnirea, se află acolo *A patra* lui Toscanini și alta a lui Bruno Walter, fără a mai ține socoteala de alte *A patra*, magnific imprimate la Berlin, la Viena, la date foarte apropiate, și care — este anunțat mereu prin telefon — sînt pe punctul de a apare pe piață, în Caracas...

Colecționarul de discuri, afară de aceasta, vrea să fie singurul, în întreg orașul, care timp de două săptămîni poate să facă să sune în casa sa vreun fragment din opera *The Rake's progress* a lui Stravinski, gest ce, într-o oarecare măsură, poate fi considerat cu o poftă excesivă de dominare. De multe ori acesta nu permite să sune în integralitatea ei opera exclusivă, album unic ce transformă pe posesorul ei într-un fel de Ludovic al Bavariei, și de supraom nietzschean, căci în casa sa intră, zilnic, prea multe discuri, pentru ca locatarii ei să aibă timpul necesar pentru audierea celor trei acte ale unei opere, sau a unei drame lirice. Dar, în acest caz, colecționarul se bucură de puterea de a spune altora, care, de asemenea, sînt și ei mai mult sau mai puțin colecționari : «Am primit cutare operă ; numai eu o posed»... Dacă este întrebat referitor la interpretare, va spune că este notabilă ; sau că imprimarea este și mai notabilă ; este de o maximă fidelitate și atinge, la acut, un număr impresionant de «cicluri».

Cu toate acestea, în ciuda aparentei sale fericiri, colecționarul de discuri cunoaște momente de mîhnire, cînd, după ce proclamase, de exemplu, că *Tristan și Isolda* de la Urania constituie o versiune ce nu poate fi depășită a operei wagneriene, apare un coleg afirmînd că noua imprimare, cea realizată de Opera din Berlin, i se pare su-

Scanned with OKEN Scanner

perioară. Trebuie, aşadar, obţinută noua versiune cît mai repede posibil. Însă, cum audiţia integrală a operei *Tristan* durează mai mult de patru ore, este destul de greu să stabileşti o paralelă critică, ce implică opt ore de muzică wagneriană, capabilă să descurajeze chiar pe un Ludovic al Bavariei. Şi cum colecţionarul nu dispune de timp pentru asemenea experiment, subzistă o îndoială dureroasă care îl îndepărtează de *Tristan*-ul Uraniei, aşa cum ne îndepărtăm uneori de o persoană în a cărei onestitate nu mai credem... Însă descurajarea este de scurtă durată, în faţa iminenţei unor probleme mult mai «actuale», avînd în vedere că pentru a consola pe colecţionar de infidelitatea unuia din albumele sale, de presupusa minciună a vreuneia din imprimările sale mai lăudate, continuă să sosească discuri şi mereu alte discuri. A apărut o nouă versiune a simfoniei *A patra* de Brahms, care şi-a făcut deja apariţia la Caracas — doar a fost anunţată prin telefon.

El Nacional, Caracas, 6 ianuarie 1954.

REPRODUCERE ŞI TRADUCERE

Printre prietenii discului, de fiecare dată mai numeroşi în epoca aceasta, se încurajează un fel de mistică a «înaltei fidelităţi». Şi este firesc să fie aşa. Firmele editoare ne oferă imprimări de fiecare dată mai interesante şi îngrijite, şi este logic ca posesorul lor să aspire a le asculta în cele mai bune condiţiuni, căutînd aparate care să-i restituie sunetul cu cea mai mare plasticitate, permiţîndu-i să profite de cele o mie de detalii ale instrumentaţiei, ale scriiturii, ale stilului, care toate determină perfecta factură a unei opere. Imprimările din trecut ne dădeau doar, ca să zic aşa, o idee generală a partiturii executate; cele care sînt lansate acum pe piaţă ne invită la o analiză auditivă mai subtilă căci totul în ele — şi avem un bun exemplu în recenta editare a *Gurrelieder-lor* de Schönberg — s-a pus în valoare, cu cea mai înaltă conştiinţă artistică, de către dirijor, de interpreţi şi de tehnicieni.

Lucrul acesta ne face să achiziţionăm aparate din cele în ce mai perfecţionate, mulţumită cărora ascultătorul poate modifica condiţiile reproducerii, ţinînd cont de amplitudinea localului, de mai marea sau mai mica ei rezonanţă, de distanţa cea mai favora-

Scanned with OKEN Scanner

bilă, de caracterul operei, etc. Însă această posibilitate de control, care adeseori arată mari condiţii de muzicalitate la posesorul aparatului, se manifestă şi ca o armă cu două tăişuri, inducînd la erori grave. Şi una din cele mai grave constă în a îndrăgi, frecvent, un tip de audiţie care diferă mult de cea care se are într-o sală de concert. Cu puterea sa de amplificare logaritmică a sunetului, aparatul de «înaltă fidelitate» obişnuieşte pe anumiţi amatori la un volum de intensitate mult superioară celei pe care o fixează, pentru o pagină simfonică, un dirijor prudent. Cunosc persoane care, după ce au ascultat cutare partitură în condiţii de reproducere oarecum arbitrare — prin exces de amplificare, din credinţa că acel pasaj avea nevoie de «başi» sau de «acute» — se găsesc dezorientaţi, ca să zic aşa, observînd că execuţia directă stabileşte o distinctă categorie de planuri. Se gîndesc, atunci, că sala de concert prezintă condiţii acustice proaste, cînd în realitate, sonoritatea ce se aude aici este cea corectă, avînd în vedere că un compozitor «a gîndit» muzica sa pentru localul respectiv, necunoscînd, de multe ori, posibilităţile oferite de reproducţia mecanică a însăşi acestei muzici.

Şi fapt este că amatorul, simţindu-se şi puţin dirijor de orchestră, descoperă că accentuînd «acutele» în cutare operă, obţine o mai impresionantă audibilitate a vreunui pasaj încredinţat lemnelor sau bateriei. Şi servindu-se de mijloacele potenţiometrului, aduce pe primul plan ceea ce este doar detaliu foarte secundar pentru autor. O mai mare bogăţie în acute, aduce o mai mare strălucire unei partituri care nu aspira la un asemenea rezultat, pe cînd o accentuare a başilor obţine valori de aparenţe. Amplificarea excesivă contribuie, de asemenea, a pune o vigoare nedreaptă, o energie improprie de accente, la o mişcare a simfoniei ce era destinată să ne ofere o oarecare discreţie în sonorităţi — cu o oarecare pudoare, ca să zic aşa, în expresie.

Aparatele perfecţionate, dispozitivele de înaltă fidelitate, sînt auxiliare magnifice de reproducere, însă trebuie manevrate cu maximă prudenţă, dacă nu se doreşte să creem în muzică o falsă categorie de relaţii şi de valori. De aceea este de dorit ca uzul lor să pretindă, din partea amatorului, o oarecare conştiinţă artistică — un oarecare instinct interpretativ, ca să zic aşa. Invers, reproducerea discului se transformă într-un fel de traducere. Şi ştim că traducătorii au fost consideraţi *traditori* — ceea ce înseamnă trădători.

El Nacional, Caracas, 29 iunie 1954.

Scanned with OKEN Scanner

VIZIBIL SAU INVIZIBIL

În mod periodic se reia un vechi colocviu, în jurul chestiunii de a se ști dacă spectacolul unei orchestre simfonice în plină activitate, imitînd gesturile mai mult sau mai puțin accentuate — sobre sau excesive — ale dirijorului ei, nu distrage atenția ascultătorului, îndepărtîndu-l, pentru o clipă, de la bucuria curată a mesajului muzical... Wagner, proiectînd teatrul său de la Bayreuth, ascunse orchestra într-un fel de «fosă sumbră», de unde urcau sunetele spre dramă, pretinzînd ca programele să treacă sub tăcere numele *kappelmeister*-ului ales pentru a interpreta cutare sau cutare partitură a sa. Nu de mult timp, Leopold Stokowski îmi arată planurile unui «auditorium ideal», proiectate de el, unde orchestra, invizibilă, trebuia să cînte în spatele unui zid de flori «care sînt, spunea el, lucrul cel mai frumos al creației». Alții sînt de părere că, cu această eliminare a spectacolului constituit de ansamblul simfonic urmîndu-l pe dirijorul său, va lua sfîrșit și un oarecare histrionism interpretativ, foarte frecvent din zilele în care marele Nikisch își machia mîinile pentru ca gesturile sale să fie mai bine urmărite de public.

Totuși, cu toate că s-a continuat întrebuințarea «fosei sumbre» de la Bayreuth, de acord cu dorințele lui Wagner, numele dirijorilor au continuat să apară în programe, căpătînd un asemenea grad de importanță încît astăzi se numără printre cele mai bune mijloace de propagandă pe care îl are acest venerabil podium al «muzicii viitorului». În ce privește Stokowski, nu a construit niciodată «sala de concert ideală» a sa, constatîndu-se din contră, o preamărire tot mai mare a propriei sale personalități artistice...

Fapt este că într-o execuție simfonică, elementul spectacular are o neîndoioasă importanță. Nu este același lucru să ghicești că se apropie un *fortissimo*, cu a vedea cum este pregătit, cum alămurile sînt neliniștite în înaltele lor locuri de cinste, cum crează tensiunea necesară pentru a obține un maximum de randament instrumental. Între spectator și executanți se stabilește un fel de compenetrație emotivă ; ascultătorul se lasă tîrît de progresia unui *crescendo*, văzînd — mai mult decît ascultîndu-l — cum viorile a doua se alătură primelor ; cum atacă lemnele ; cum intră alămurile, după un trăsnet de percuție. Melomanul așezat la parter «simte», împreună cu interpretul, clipele de odihnă sau de violență, fluctuațiile de intensitate ale unei execuții excepționale... Și se creează această atmosferă de emoție colectivă, de așteptare, de jubilare comună, care

Scanned with OKEN Scanner

constituie reuşita supremă a oricărei manifestaţii artistice destinate vastelor audienţe. O execuţie perfectă a *Simfoniei a noua* posedă aceeaşi virtute de a suscita «*catarsis*-ul» în zilele noaste, ca şi marea tragedie greacă în timpurile lui Aristotel.

De aceea, spectacolul orchestrei supunîndu-se gesturilor dirijorului său — sau «conducătorului», cum spun nordamericanii — este o necesitate la care se revine, după mici intenţii de eliminare.

El Nacional, Caracas, 12 august 1954

ARTĂ ŞI ECONOMIE

Pe întreg parcursul secolului XIX, am asistat la o creştere continuă a orchestrei simfonice. Berlioz, în genialul său *Tratat de instrumentaţie*, a atribuit funcţiuni precise familiilor de lemne, alămuri, baterie stabilind relaţii şi echilibre care au contribuit la multiplicarea pupitrelor de corzi. De atunci, compozitorii nu încetează de a reclama noi elemente, crescînd, din an în an, importanţa ansamblurilor. Wagner introduce o familie de tube ; Strauss întăreşte sectorul trompetelor, imprimîndu-le cele mai anevoioase sarcini ; Bruckner şi Rimski-Korsakov nu rămîn în urmă, în a căuta noi mijloace. Şi astfel se ajunge la autenticul gigantism al lui Mahler; participat de Schönberg cu al său *Gurrelieder*, urmat de compozitorii ruşi ai epocii actuale. Noţiunea de «orchestră simfonică» se îmbina la începutul acestui secol, cu ideea unui ansamblu ce niciodată nu mergea mai departe de o sută de executanţi. Cu alte cuvinte, se stabilise formula «orchestra de patru», nu scutită, în ciuda complexităţii sale, de adaosuri ocazionale ca pianul, a anumitor lemne grave, saxofoane, celestă, harpe adiţionale (prima versiune a *Păsării de foc* avea trei harpe) şi instrumente de percuţie cu sonorităţi deosebite.

Totul părea să indice că această creştere nu se va opri, ducîndu-se la formaţii niciodată văzute — ca aceea de o sută patruzeci de muzicanţi, pretinsă de prima execuţie a *Americilor* de Edgar Varese, la New York, în urmă cu ani... Şi totuşi, cînd vorbeam unor dirijori de orchestră, în timpul recentei mele călătorii în Europa, despre opere interesante scrise pentru «orchestra de patru» (patru unităţi de corzi pentru fiecare instrument de lemn şi de alamă), ridicau braţele la cer, exclamînd : «Nici vorbă de orchestră de patru !

Scanned with OKEN Scanner

Nici vorbă de orchestră de patru ! Tarifele sindicale nu ne permit... Toți compozitorii noștri tind să reducă formațiile lor. Cînd este vorba de opere clasice și romantice, ce atrag un public sigur, aventura poate fi încercată. Însă... cu operele noi ? E de preferat să nu se riște. Este limpede că se face o excepție în cazurile lui Hindemith, a lui Stravinski, a unor maeștri despre care nimeni nu discută. Însă cînd e vorba de tineri ?... Să reducă efectivele lor sonore. În felul acesta vor exista ocazii mai mari de a li se executa operele...»

Și adevărul este că actualii compozitori — chiar în cazul anumitor maeștri consacrați — tind să scrie pentru orchestre mult mai reduse decît cele de odinioară. Stravinski a dat semnalul, de o bună bucată de vreme, reinstrumentînd *Pasărea de foc* pentru un ansamblu mai mic decît cel original. În recenta sa operă *The Rake's Progress* se întrebuințează deja doar de o orchestră asemănătoare celor ale autorilor din secolul al XVIII-lea. Ultima operă a lui Britten mobilizează doar un ansamblu de soliști. Menotti și alți contemporani se mulțumesc cu formații de cameră, ușor mobilizabile, puțin costisitoare, cărora le pretinde un randament maxim, cu care se favorizează un repertoriu ajustat anumitor contingențe economice ale epocii. Se revine la «opera de cameră» ; la teatrul liric de proporții asemănătoare celei ale epocii clasice. Se tinde spre autenticul «stil concertant», unde executanții, individualizați, scoși din anonimatul marilor mase romantice, învinș o sarcină mai grea și eficientă.

Prin asta, se reușește, poate, o scriitură mai agilă, un mai mare rafinament în combinațiile de timbre. Se ivește un nou concept al sonorității instrumentale pe care compozitorii atoniști îl exploatează cu deosebite reușite...

Ceea ce demonstrează că muzica, în epoca noastră, suferă, la fel ca toate celelalte activități artistice, consecințele unui proces economic. Însă creatorii autentici, făcînd față situației, întîlnesc noi tezaure acolo unde alții știu să vadă o sărăcire a mijloacelor puse la dispoziția lor. «Prețul exagerat al metrului patrat de pămînt la New York — a spus Cocteau, într-o ocazie, a determinat nașterea zgîrie-norilor.»

El Nacional, Caracas, 3 iunie 1956

Scanned with OKEN Scanner

GRAFOLOGIE MUZICALĂ

Boletin Interamericano de Música al Uniunii Panamericane din Washington publică, în ultimele sale numere,o serie de reproduceri, facsimile ale manuscriselor muzicale ce figurează în arhivele Bibliotecii Congresului... În fața acestor documente autografice de neprețuit, cineva se poate întreba de ce grafologii — lucru observat cu privire la Mozart — își realizează studiile lor cu privire la caracterul compozitorilor bazîndu-se pe examinarea scrisorilor lor și nu a partiturilor lor. Acestea, ultimele, rezultă a fi mult mai revelatoare, după părerea noastră, decît anumite scrisori ale lui Mozart sau ale lui Wagner, scrise în clipe de proastă dispoziție sau de depresiune. În fața hîrtiei liniate, muzicianul îndăruit muzicii celei mai importante a vieții sale — suprema rațiune a lui de a fi — ni se arată întreg.

Să privim partiturile autografe ale lui Mendelssohn. Acolo totul respiră la calm, la seninătate sufletească a unui om fericit, favorizat de soartă, care nu a cunoscut niciodată supărări majore. Grafica este atît de fermă și clară încît fiecare instrumentist ar fi putut executa opera, de la prima încercare, ca și cum ar fi avut de citit o partitură tipărită... Beethoven, în schimb, trasează mînios notele sale, șterge, adaugă, scurtează, cu un fel de grabă, de furie, pentru a-și fixa gîndirea pe hîrtie. Există momente cînd scriitura sa devine un fel de stenografie, reducînd notația la scheme aproape indescifrabile...

Dacă litera lui Mozart, în scrisorile sale, pare să fie puțin chinuită, grafica sa muzicală este surîzătoare, puțin copilăroasă, destul de dezordonată și prezintă mici corecturi. Este cea a unui om care, în clipele cele mai grele ale existenței, păstra un fel de jovialitate în fața operei — operă care era un domeniu închis, apărare a celor mai pure valori umane, în fața adversității eterne... Să trecem la Rossini — de la care Biblioteca Congresului păstrează manuscrisul unei sonate pentru două viori, violoncel și contrabas — și omul ni se arată în integritatea lui : generos, clar, vesel, cu un fel de dragoste pentru viață, care se traduce prin note abundente, bine desenate, de o inteligibilitate absolută...

Nu era nevoie să știm despre Karl Maria von Weber că fusese un romantic căci pentru aceasta este suficient să vedem partiturile sale desenate impetuos, cu un fel de ardoare, de dinamică, implicite în desenul sigur însă neregulat. Liszt, în schimb, are nevoie de o grafică neliniștită, plină de îndreptări, de note marginale, cu un extraordinar lux de indicații destinate executantului. Formidabilul

Scanned with OKEN Scanner

pianist ce era autorul *Preludiilor*, dorea ca interpreții lui să fie minuțios informați despre intențiile sale.

Dacă am trece la compozitorii moderni, ne-am opri, admirați, în fața graficii prodigios de exactă și clară — aproape matematică — a lui Igor Stravinski, cu notele sale foarte mărunte care, totuși, nu lasă îndoieli în ce privește așezarea lor în pentagramă și valoarea fiecărei durate. Scriitura sa muzicală este cea a unui om absolut sigur de ceea ce face. La fel se întîmplă cu grafica lui Arnold Schönberg, mai romantică în aparență — mai asemănătoare, dacă doriți, celei a lui Liszt —, însă de o precizie analoagă celei a lui Stravinski. Se simte, prin ea, prezența creatorului care nu lasă nimic la întîmplare, știind cu precizie ceea ce vrea.

Un grafolog experimentat, care să fie și un excelent muzician, ar putea realiza studii magnifice asupra partiturilor autografe ale compozitorilor din trecut și din prezent.

El Nacional, Caracas, 15 august 1958

DESCOPERIRILE UNUI REGIZOR

Printre multele rutine tehnice ce au contribuit la aproape generala monotonie a producției cinematografice a acestor luni, se află și rutina «muzicii pentru filme». Compozitorii de la Hollywood — printre care există, desigur, oameni foarte capabili — s-au legat de un număr mic de formule, mulțumită cărora pun muzica tristă în momentele triste, muzică idilică în scenele de dragoste, și muzică galopantă în asalturile diligențelor. Pentru peliculele cu marțieni, sînt întrebuințate instrumente cu sunet rar, ca aparatul de unde Marthenot ; pentru subiecte religioase, se apelează la *Ave Maria* de Schubert... Totul foarte bine instrumentat, foarte eficient, perfect sincronizat. Însă, pînă la urmă, o muzică pe care nimeni nu o ascultă și care, din același motiv, ea poate fi valabilă pentru două filme cu subiecte analoage.

Se pare, la prima vedere, că publicul nu-și dă seama de rutinarul procedeului ; că problemele muzicii cinematografice, sînt lucruri ce pot interesa numai pe tehnicieni. Însă un fapt cert există ; deodată, obosit de efectele știute, un regizor are ideea fericită de a acompania un film (*Al treilea bărbat*) cu o singură țiteră, și acest solo de țiteră produce o adevărată senzație în lumea întreagă. Sin-

Scanned with OKEN Scanner

gura melodie cîntată la vechiul instrument se fixează în toate memoriile. Executantul, ieri necunoscut, este invitat să imprime discuri la cele mai serioase firme. Țitera este scoasă din podul casei bunicilor, pentru a fi din nou la modă... Ce s-a întîmplat ? Foarte simplu, un regizor, pentru prima dată, are o idee în ce privește aspectul muzical al filmului său. Rupe cu rutina orchestrelor de studio, cu muzica lor triumfală pentru a acompania titularii, și acordurile lor inechivoc-concluzive pentru a închide acțiunea peste imaginea leului care răcnește.

Astfel, cu toate că descoperirile sale nu sînt de ordin strict muzical, Julien Duvivier, în filmul său *Sub cerul Parisului*, rezultă a fi și el un om «care are idei» în ce privește sincronizarea imaginilor și a sunetelor. Frumoasa sa producție este plină de descoperiri. Descoperire, de exemplu, este zgomotul ce astupă urechile tînărului student în medicină, în scena examenului ; descoperire este liniștea absolută ce acompaniază secvența șoferilor parizieni înecînd cu toate insultele vocabularului pe conducătorul care a barat drumul cu un mic automobil. Însă, mai ales, acolo unde asocierea Jean Wiener—Duvivier se arată extraordinară, este în scena operației chirurgicale, cînd un bărbat, victimă a unei împușcături, rămîne mort pe masa de operații. Pînă în clipa aceea, zvîcniturile inimii sale erau simțite, de public, prin mijlocul unei izocrone baterii de timpane. Puțin cîte puțin, percuția devine mai neînsemnată, mai înceată.

Și, deodată, încetează. Și este liniștea, impresionată ca o idee reală a morții... Însă un chirurg tînăr reușește atunci extracția glontelui, și începe masajul inimii. Și într-o liniște apăsătoare, se aude, deodată, pulsul care-și recapătă ritmul său vital...

Din punct de vedere al efectului sonor obținut, al atitudinii psihologice asupra spectatorului, acest fragment din *Sub cerul Parisului* poate fi considerat ca un moment antologic.

El Nacional, Caracas, 5 septembrie 1952

MUZICI DE CINEMATOGRAF

De multe ori am deplorat imposibilitatea de a asista la un spectacol cinematografic ce prezenta o reconstituire exactă și completă a «seriilor» ce se ofereau în sălile noastre de proiecții înainte de anul 1920. Și zic 1920, pentru că în acest an a avut loc o inovație

Scanned with OKEN Scanner

revoluţionară în domeniul acompaniamentului sonor al imaginii, constînd în executarea unei partituri compusă special şi cronometrată pentru a se potrivi acţiunii din *Muguri rupţi*, neuitata producţie a lui Griffith, interpretată de Lilian Gisch şi Richard Barthelmess... De la începuturile cinematografului se simţise nevoia de a se recurge la muzică pentru a obţine ca «arta mută» să fie mai puţin mută — căci cinematograful, în mod sigur, era dotat de o dinamică proprie, de o mişcare, care nu se împăca cu muţenia totală a personajelor. Deoarece aceştia nu vorbeau şi în jurul lor, se dărîmau case fără cel mai mic zgomot sau existau descărcări electrice cu tunete şi trăsnete, era nevoie ca auzul să nu fie total lipsit de prezenţa unor voci sau zgomote. De aceea au apărut, la începutul secolului, aceşti artişti specializaţi care erau «pianiştii de cinematograf» — la a căror denumire se mai adăugau, trebuie să recunoaştem, şi cîteva intenţii peiorative.

«Pianistul de cinematograf» era cel mai mare spectator al filmului. Situat la baza ecranului într-un unghi cu totul nefavorabil pentru a-şi da seama de ce se întîmplă, el trebuia să ghicească, făcînd minuni de intuiţie, că acele umbre evanescente anunţau o pădure, sau că eroina, avînd în vedere că avea o frînghie legată de gît era destinată să moară în mîinile unor bandiţi feroci. Imediat, degetele ingenioase ale lui căutau bucata potrivită pentru a acompania scena, cîntînd fox-ul *Hindustan* cînd sultanul îşi făcea apariţia între cei doi călăi, sau ataca furios finalul uverturii din *Wilhelm Tell* cînd văcarii porneau la urmărirea lui Harry Carey sau Tom Mix. În funcţie de pregătirea culturală a executantului, scena de dragoste, primea acompaniamentul *Visului de dragoste* de Liszt sau a unui vals romantic ; scena de suspans sau de teroare era sprijinită cu tremolo-uri posomorîte sau cu vertiginoase scări cromatice, ca să nu mai vorbim de ocazionalele marşuri funebre, de logodnă, de soldaţi de plumb, etc. Însă, curînd, din cauza prejudecăţilor ce minau prestigiul «pianistului de cinematograf» i-au făcut pe impresari să formeze mici ansambluri instrumentale, anunţîndu-se prin intermediul afişelor că marile producţii de premieră vor fi acompaniate de «muzică selectă». Şi, în realitate, aceste orchestre făceau o sforţare lăudabilă pentru a ridica nivelul repertoriului, interpretînd selecţiuni din opere şi operete, piese de salon, bucăţi clasice, în unele aranjamente atît de acomodabile şi ingenioase, încît părţile de clarinet, dacă acest instrument era inexistent, puteau fi executate de o vioară, iar marşurile cu mai multe trompete treceau la claviatură, dacă nu existau nici trompete disponibile. Însă atunci se stabileau contraste prodigioase : cînd Pearl White se afla pe punctul de a fi azvîrlit într-o prăpastie, solistul la vioară profila, cu emoţie şi sentiment, aria din «Mon coeur s'ouvre a ta voix» din

Samson și *Dalila*. *Elegia* de Massenet cădea exact în clipa naufragiului *Titanicului*, în timp ce corul de îngeri din *Faust* suna în clipa cînd mai mulți hoți mascați goleau vitrinele unei bijuterii din al Cincilea Bulevard. «Frumusețea întîlnirii întîmplătoare a unei umbrele și a unei mașini de cusut pe o masă de disecție», spusese Lautreamont. Întîlnire ce nu s-a produs însă începînd cu *Muguri rupți*, cu partitura sa potrivită la secundă, plină de referințe și indicații, care anunța deja actualele partituri cinematografice.

Muzeul de Artă Modernă din New York a vrut să reconstruiască, pentru cinemateca sa, niște acompaniamente de «pianiști de cinematograf», potrivite la diverse filme. Însă rezultatul a fost de tip umoristic, deoarece i-a lipsit seriozitatea, conștiința profesională, ce constituia farmecul lui principal. În ce privește «selecțiile» total străine imaginilor proiectate, ele se datorau unui fel de joc de hazard pe care nu l-au cunoscut noile generații.

El Nacional, Caracas, fără dată.

GENEALOGIA CUPLETULUI

Istorie amuzantă ar fi fost pentru un cronicar de talent să scrie povestea burlescă și plăcută a cupletului. Povestea ar fi putut începe la *Teatro de los Caños del Peral*, din Madrid, în timpul unei reprezentații de vodevil — poate *Orbii prefăcuți* de Blas de Laserna — în fața unui parter de mușchetari gălăgioși, gata să cînte în cor cel mai faimos din cîntecele burlești :

Cînd Mahomed trăia,
cam prin era trecută,
într-atît de mult bea
că la cer' se înălța ! (ș.a.m.d.)

S-a scurs o zi, poate din 1789.

Cea mai elegantă cîntăreață de vodevil a epocii, ce i se dăduse numele de La Caramba creează un gen, înainte de a suferi o criză mistică cu care își va sfîrși viața în plină celebritate. Și creează un gen, pentru că înaintea lui Isabel Gamborino, care va înnebuni pe havanezii de la începutul secolului XIX, înaintea cîntăreței Galino, a cărei existență va sfîrși în America, La Caramba este prima care, în vodevilurile la modă, impune un profil de interpretă cu mult farmec, care grație cîntecelor sale reușește să se desprindă de an-

samblu, pentru a căpăta viaţă proprie. Vodevilurile pot fi «în trei», «în patru», «în cinci», şi se intitulează *Catalanul şi gogoşăriţa, Gitana cu basmaua, Păcăleala şoarecelui* sau *Tîrcovnicul şi văduva*; fapt este că atunci cînd La Caramba intră în scenă, ceilalţi interpreţi dispar, ei avînd rolul doar de a aştepta cîntecul prezentat de ea :

Muşchetari, muşchetarii mei...

Ea începe cu aceste cuvinte, şi un val de simpatie trece peste rampă, stabilindu-se între public şi artistă, o autentică legătură invizibilă pe care multe cîntăreţe, mulţi actori, caută s-o creeze în decurs de ani, fără însă a reuşi. Mai mult decît o cîntăreaţă de vodevil, La Caramba este, în mod sigur, creatoarea cupletului.

Spre jumătatea secolului al XIX-lea, vodevilul scenic murise în Spania, datorită epuizării genului de altfel limitat. Însă anumite fragmente ale vodevilului cum ar fi *Tripilitrápala* duc o viaţă proprie prin negura cîntăreţelor uşoare ce fac turnee în America. Cupletul este elaborat ca un gen nou, însă nu se ivesc, e adevărat, mari interpreţi, căci artistele cu reale condiţii de cîntăreaţă-comediantă se îndreaptă, mai degrabă, spre zarzuelă, a cărui secol de aur trăieşte, cu *La Gran Via* sau cu *Verbina Palomei.*

Însă, la începutul secolului al XX-lea apare o primă generaţie de mari cupletişti, urmată imediat de acea decadă 1915—1925, martoră a prezenţei unei Paquita Escribano, Raquel Meller, precum şi acea legendară Consuelo Mayendia, ale cărei melodii invadaseră toate ţările din America, şi chiar astăzi fredonate de mulţi, cum sînt *Serranillo, Floare de tei, Ana* şi alte cîntece din care creolii, prin hazul lor, făcură infinite parodii.

Şi fapt este că generaţiei noastre moştenitoare a vodevilului în plin declin îi apare pe scene noua figură a Conchitei Piquer, artista care ne vizitează în prezent. Totuşi, nu vom face greşeala să confundăm genuri şi calităţi. Moştenitoare, pe drept şi pe merit, a marii tradiţii vodevileşti spaniole, Conchita Piquer, se situează pe un plan mult mai elevat, în ce priveşte calitatea, prin zel şi reuşite, decît predecesoarele sale în acest tip de interpretări. În ea există un temperament care, uneori sparge tiparele genului, ducînd-o la o atmosferă expresivă de înaltă ierarhie. Este destul pentru a te convinge de aceasta, s-o asculţi în cupletul ce i-a fost inspirat de faimoasa romanţă : «Unde te duci, Alfonso al XII-lea, unde te duci, sărmanul de tine ?...»

El Nacional, Caracas, 31 mai 1952

Scanned with OKEN Scanner

TINERII ȘI CRITICA

Cînd văd pe vreun artist tînăr preocupat — descurajat, torturat — pentru că X sau Z a scris o critică aspră cu privire la unele din producțiile sale, îmi vine poftă să-i reamintesc încercările suferite de unii dintre cei mai mari artiști ai timpului nostru la începuturile carierei lor. «Valoros sfat !» — mi-ar spune unii. «Asemenea supărări i-au afectat întotdeauna pe creatori».

Nu e chiar așa. Traiectoria unui artist din trecut era supusă altor legi.

Se începea prin a fi ucenic — ceea ce merită a fi spus : imitator al vreunui mare model.

Mozart începu prin a fi admirat, din cauza precocității sale.

Nimeni nu a discutat primele lucrări ale lui Haydn sau Beethoven, scrise în acord cu regulile ce domneau în materie de muzică.

Supărările veneau mai tîrziu : cînd creatorul, conștient de forța sa, încordat spre viitor, începea să se exprime într-un limbaj neobișnuit, insolit, contrar gusturilor zilei.

Adevărata luptă a lui Wagner începu în plină maturitate. La fel s-a întîmplat cu Skriabin, cu Debussy... Epoca noastră a fost cea care a creat cultul îndrăznelilor juvenile, invitînd pe artist să cuteze încă din primele clipe ; să găsească un accent propriu încă de la primele opere.

Serghei Prokofiev, într-un articol foarte puțin cunoscut, publicat în 1948 de revista *Voces* din Berlin, ne-a povestit, nu fără ironie, despre luptele sale din tinerețe... La vîrsta de douăzeci și unu de ani, propune o *Simfonietta* organizației de concerte pe care o dirija, pe vremea aceea, Ziloti, discipol al lui Liszt. Răspunsul a ajuns la cunoștința presei în următorii termeni : «Nu îl pot invita pe Prokofiev să cînte *Al doilea concert* al său — spunea Ziloti —, căci aceasta m-ar obliga să dirijez orchestra, ceea ce este dincolo de puterile mele. Muzica lui Debussy degajă un parfum ; însă cea a lui Prokofiev are un aer tare. Totuși, dacă toată lumea insistă... să vină Prokofiev să-și dirijeze *Simfonietta* !»... În fața eleganței procedeului, compozitorul renunță să-și predea partitura «Concertelor Ziloti» — așa cum și era de așteptat.

Serghei Diaghilev se gîndea la Prokofiev.

Nehotărît încă, se hotărî să-i ceară muzică pentru un balet.

Muzicianul începu să scrie opera — intitulată la început *Ala și Lolly* — pe care o cunoșteam azi cu numele de *Suită scită*, înregistrată magistral pe disc, acum cîțiva ani, sub conducerea lui Desiré Defaw... Și cînd Diaghilev se afla mai dornic să știe cum mergea

Scanned with OKEN Scanner

partitura, îl auzi pe unul din consilierii lui spunînd că «Prokofiev scrie inepţii sonore despre un subiect idiot.» În faţa unei asemenea păreri, animatorul Baletelor ruseşti renunţă să mai prezinte *Ala şi Lolly*, care a avut apoi o premieră, într-un concert, în 1915. De la începutul repetiţiilor, Prokofiev se văzu acoperit de ocări. Membrii orchestrei îi arătau o clară ostilitate. «Doar pentru că am o soţie şi trei copii accept acest infern», spunea primul violoncelist, situat la picioarele trombonişti1or care îl asurzeau cu acordurile lor. Şi cum timpanistul rupse membrana unei tobe, lovind-o cu excesivă energie, promotorul concertelor trimise compozitorului membrana strivită «drept amintire»...

Prokofiev începe să scrie partitura *Jucătorul*? Cei mai buni critici ruşi ai momentului îl descurajează de la bun început, afirmînd că subiectul lui Dostoievski este nepotrivit pentru o operă. Compune «piese sarcastice» pentru pian ?... Bunul Şerepnin se ridică imediat pentru a-şi bate joc de criticul Nurok ; «Nurok a combătut întreaga viaţă în favoarea muzicii noi. Dumnezeu, pentru a-l pedepsi la bătrîneţe, i-a făcut cadou un Prokofiev»... Precum se vede, politeţea cea mai distinsă, amabilitatea cea mai rafinată, domnea la critici în zilele tinereţii lui Prokofiev...

El Nacional, Caracas, 21 septembrie 1956

POLEMICĂ ŞI CRITICĂ

Enzo Valenti Ferro, muzicolog argentinian, director al excelentului periodic *Buenos Aires Musical*, răspunde, la o anchetă cu privire la critică, cu o părere categorică, care dacă într-adevăr îşi defineşte criteriul său lipsit de echivoc dar afirmă totuşi un punct de vedere periculos :

> Era un timp cînd am crezut în critica obiectivă (spune). Însă experienţa m-a făcut să-mi schimb părerea. Susţin că critica nu poate fi obiectivă. Ceva mai mult : trebuie să fie profundă, îndrăzneaţă şi pasionat subiectivă. Eu nu pot judeca cu răceală expresiile artistice care mă pasionează, şi nici pseudo-operele de artă pe care le detest. A servi cu fervoare sau cu intransigenţă, trebuie să fie datoria criticii.

Scanned with OKEN Scanner

Bine. Însă în cazul acesta, criticul se transformă în polemist, în serviciul unei sau altei estetici — a cutărei școli, sau a modului de a considera problema creației muzicale. Se știe că orice critică tinde a fi mai mult sau mai puțin subiectivă, căci se bazează, în mod fundamental, pe o opinie personală. Nimeni nu se pretează să laude din plăcere ceea ce în mod real detestă, ceea ce îi șochează sensibilitatea, despre ceea ce i se pare, în mod direct, dezagreabil. Trebuie să se reamintească, de asemenea, că subiectivismului critic îi datorăm unele din cele mai mari nedreptăți comise, încă cu multe secole în urmă, față de unele opere de artă ce s-au revelat, cu trecerea timpului, drept creații capitale.

Este de ajuns să citățm drept exemplu de judecăți greșite cele cu privire la *Simfonia a noua*, cu privire la opera lui Wagner, a lui Debussy și Stravinski, toate acestea constituindu-se într-o tristă antologie... Însă... și dacă admitem pe de altă parte, că obiectivismul criticului nu poate fi decît foarte relativ ?

Oricît de puțin i-ar place unui critic o operă nouă, dacă este vorba de un critic dotat cu cunoștințele tehnice necesare, nu poate să nu observe că opera sensibilității sale este bine construită, răspunde exigențelor formale ale compoziției, și are o importanță determinată în cadrul desfășurării unei școli, unei mișcări sau unei estetici. Dumneata poți să urăști atonalismul ; însă, cel puțin dacă nu ești orbit de pasiune, dacă știi ceva despre evoluția muzicii contemporane, trebuie să admiți că sistemele școlii vieneze răspund unui concept foarte clar al profesiei, și că dacă exercită, în clipele de față, o influență decisivă asupra unor numeroase sectoare de muzicieni, aceasta nu se datorează unui simplu hazard. Poți, dumneata, să simți cea mai mare antipatie pentru opera lui Berlioz ; însă nu poți nega că autorul *Simfoniei fantastice* a făcut să se cristalizeze un anumit tip de expresie romantică și a înaintat, aproape cu un secol, în tehnica instrumentală a timpului său. Aceasta este, oare, lipsit de importanță ?... Nu obligă pe criticul cel mai «pasionat» să atace problema cu oarecare obiectivism ?...

Există, de altminteri, o metodă simplă — arhicunoscută, aș zice eu —, care permite a orienta cu siguranță criteriul cînd acesta se îndeplinește cu unelte de critic. Constă, foarte simplu, în a te întreaba ce lucru deosebit ar fi urmat în lumea muzicii, în cazul în care opera ascultată nu ar fi fost compusă. Ai putea dumneata face abstracție de Bach și de Mozart ? Cu siguranță că nu. Apoi, au fost compozitori esențiali, și, ca atare, indispensabili. Ai putea dumneata face abstracție de Wagner, de Debussy, de Stravinski ? Nu. Pentru că dacă acești muzicieni nu s-ar fi născut, muzica actuală ar fi fost

Scanned with OKEN Scanner

cu totul alta decît ceea ce este. În schimb : puteai dumneata face abstracție de Spohr, de Saint-Saëns, de Caplet ? de asemenea și de «moderniștii» anilor douăzeci ; Leo Ornstein, Selim Palmgreen, Roland Manuel, Alois Haba ? Da. Apoi operele lor nu prezintă o utilitate de ordin estetic în epoca noastră. Sistemul este în prezent tot atît de valabil ca și în trecut : poate fi aplicat la autori sau la opere izolate. Și ne oferă, întotdeauna, în tot cazul, o platformă de obiectivitate, unde am situa gustul nostru deosebit evitîndu-se ca acesta să devină prea polemic. Poziția aceasta mi se pare a fi cea mai dreaptă a criticului muzical în fața operei executate.

El Nacional, Caracas, 9 iunie 1954

MUZICĂ DE CAMERĂ

Ce minunată serată ne-au oferit *Virtuosi di Roma !...* Și spun «serată», pentru că în fața unei manifestații de artă de o asemenea calitate se obișnuiește a se întrebuința, cu jenă, cuvîntul «concert», dacă ne gîndim la nenumăratele concerte date de către domni faimoși care știu să înșire publicului, sub pretextul unei execuții excepționale, vreo sonată de Beethoven, prost executată la numai trei ore de la coborîrea din avion, sau niște pagini din Chopin sau din Liszt, a căror calitate de interpretare depinde de ora în care interpretul se culcase în ajun, sau dacă ei face parte dintre cei care dorm rău la doisprezece kilometri altitudine.

Cîtă vanitate, cîtă paradă, cîte pretenții aflăm la anumiți concertiști, cînd îi comparăm cu muzicienii unui ansamblu ca cel al *Virtuosi di Roma !...* Avem aici niște instrumentiști adevărați, completi, stăpîni ai meseriei lor, cunoscători ai textelor lor încît revizuirea unora din ele (adică : inevitabile adaptări tehnice, realizarea basului continuu sau a basului cifrat, etc.) este opera însăși a executantului care cîntă partitura în fața noastră. Avem aici niște muzicieni care fac să retrăiască spiritual sonoritatea ansamblurilor clasice prin intermediul unui repertoriu asupra căruia nu fac nici un fel de concesie și care, totuși, prin înalta lor organizare, prin viața pe care opera o recapătă fiind interpretată așa cum trebuie să fie interpretată, entuziasmează imediat un public care deja este obosit de programele banale ale concertelor organizate în serie.

Scanned with OKEN Scanner

Adeseori maeștrii acestui ansamblu își schimbă locul, rolurile și pupitrele, așezîndu-se alături de instrumentele soliste în ordinea pretinsă de echilibrul sonor și de exigențele tehnice ale operei interpretate. Se revine în felul acesta la spiritul marii și adevăratei «muzici de cameră», iar anumite opere, ca cele ale lui Vivaldi, ușurate de excesiva greutate a corzilor ce li se impun, în general, la concertele simfonice, recapătă o vivacitate, o prospețime, o netă creație de sonată instrumentală ce capătă, în fața sensibilității noastre o mai mare grandoare.

O mare bucurie la acest concert a fost, de asemenea, că ne-am întîlnit cu vechea viola d'amore, de o sonoritate atît de caracteristică — uneori poetică, rustică, și ceva acidă cîteodată — ce a căzut complet în desuetudine după ce Ariosti, Bach și Vivaldi au scris pentru ea. «Viola d'amore» sau «Viola maurilor», așa cum afirmau unii. Instrumentul, restituit spațiului lui sonor original, capătă un farmec extraordinar, în cadrul unui adorabil «aer de epocă»... Alt moment plăcut a fost cel al grațioaselor pasaje de contrabas solo, din tinereasca *Sonată* de Rossini, care ne face să ne gîndim, prin asociație de sonorități, la îndrăcitele zburdălnicii ale lui Stravinski din *Pulcinela*.

...Și așa cum anumiți soliști cîntă și revin să cînte, trec prin fața noastră și din nou trec, acești Virtuosi di Roma, ce nu vom obosi niciodată să-i ascultăm, au susținut doar un singur concert la Caracas. Nenorocită soartă avem !...

El Nacional, Caracas, 24 octombrie 1952

PRIMUL CONCERT AL LUI ORMANDY

Nu a surprins pe nimeni că Eugéne Ormandy a fost îndelung aclamat în primul său concert, dat în fruntea Orchestrei Simfonice din Venezuela.

Eugéne Ormandy este un mare dirijor, ce nu a uzurpat marele post pe care îl ocupă în lumea muzicii contemporane, ca responsabil al destinului artistic al unuia din ansamblurile simfonice mai importante ale epocii. Un mare dirijor de orchestră, foarte puțin spectacular în gesturile sale — diametral opus, în ce privește conceptul meseriei, al «inspirațiilor» care dansează în fața sonorități-

Scanned with OKEN Scanner

lor unei simfonii, cu toate vijeliile și dorințele reflectate pe un chip extatic sau torturat. Ni se arată însă, în schimb, cum un tehnician încercat, atent la cele mai mici mecanisme ale aparatului instrumental de la care obține, în unele interpretări, un randament maxim. A sa *A patra simfonie* de Brahms — cînd lirică, cînd încordată, cînd puternică și maiestuoasă — este din acelea care se impun admirației prin rigoarea stilului și inteligența textelor. A sa *Simfonie clasică* de Prokofiev este de o perfecțiune interpretativă absolut exemplară.

Programul a început cu *Passacaglia și fuga în do* de Bach, orchestrată de însuși Eugéne Ormandy... Și sînt dator să spun că în fața instrumentațiilor moderne ale operelor lui Bach mă aflu întotdeauna oarecum perplex. Cînd se pornește la o asemenea întreprindere, care este formula cea mai recomandabilă ? Cea a lui Schönberg care, în cele *Două corale*, nu șovăie a se servi de întregul aparat instrumental modern, fără a exclude elementele de percuție și de metal ale căror sonorități ne amintesc de operele contemporane ? Cea a acelora care se dedau, foarte simplu, la amplificarea, prin intermediul instrumentelor, a sonorității dintîi a orgii ? Cea a acelora care consideră drept sacrilegiu faptul de a beneficia mai puțin de corzi, făcînd apel, foarte moderat, la ajutorul lemnelor și al metalelor ?... În soluția propusă de Eugéne Ormandy există din cele două formule. Și, pentru același motiv — în ciuda realei elocvențe a instrumentației sale —, un anumit pasaj de trompete, de o sonoritate aparte, situat în *Passacaglia*, ne surprinde ca o raritate, ca ceva străniu la maiestuosul profil al ansamblului. Există un amestec de respect și libertate, de fervoare și de licență, de ieri și de azi, în această versiune, care îl lasă pe ascultător oarecum perplex în ce privește valabilitatea soluției oferite. De altminteri, această operă a fost obiectul unei execuții magnifice, ce onorează mult pe instrumentiștii Orchestrei Simfonice din Venezuela.

Uvertura *Maeștrilor cîntăreți*, în schimb, a fost de o calitate inferioară față de rest, în ce privește interpretarea, rezultînd a fi oarecum opacă, lipsită de contraste, prea redusă la ea însăși, ca să spunem așa, cu o preocupare excesivă, după felul meu de a vedea, în a sublinia anumite descrieri secundare (o mică ripostă a violoncelilor, de exemplu, care urmează expoziției temei «confesiunii de amor») în detrimentul marilor planuri ce conferă partiturii cea mai mare maiestate a ei.

El Nacional, Caracas, 10 ianuarie 1954

Scanned with OKEN Scanner

CONCERTUL LUI HORENSTEIN

Un lector amabil al acestei coloane mă întreba, într-o dimineaţă de luni, dacă eu credeam că noul program pregătit de maestrul Jascha Horenstein pentru a fi prezentat în faţa Orchestrei Simfonice din Venezuela este întocmit pentru a atrage un public numeros. Se afirmă într-una că amatorii de muzică doresc să asculte mereu aceleaşi lucrări, şi că, pentru a-l judeca pe dirijor, ei îşi formează părerea după o comparaţie de pasaje foarte cunoscute, interpretate bine sau mai puţin bine, sau înţelese mai bine de acesta sau de ceilalţi dirijori !... Ei bine ! afluenţa de public, la ora de concert, vorbeşte de la sine. De puţine ori parterul Teatrului Municipal a fost atît de plin cu public — fără a mai vorbi de marele număr de loji ocupate şi de ascultătorii ce au ocupat şi alte locuri. La finalul execuţiei *Simfoniei numărul 1* de Mahler, maestrului Horenstein i s-a făcut o ovaţie apoteotică... Ceea ce demonstrează în general că publicul — şi cel din Caracas în special — este foarte departe de a se mulţumi cu răsuflata formulă care spune că trebuie să acorzi maximă importanţă interpretului, fără a ţine seamă de legitima curiozitate a publicului de a cunoaşte opere noi sau numai foarte rar apărute în programele tradiţionale.

Părerile pot să difere, în ce priveşte valoarea operelor executate în concertul din lunea trecută. Sînt unii care preferă *Simfonia a doua* în locul *Primei* de Mahler. Însă un lucru este sigur. Şi anume, că acest concert a fost interesant în toate momentele sale. Nu a putut fi ascultat cu acea caracteristică nepăsare — lipsă relativă, de curiozitate, în orice caz — ce se simte chiar dacă interpretarea este foarte prestigioasă, de exemplu, a *Simfoniei italiene* de Mendelssohn sau a unei uverturi de Wagner de douăzeci de ani aşezată pe pupitru, pe parcursul a mai multor stagiuni consecutive... Pentru început, *Metamorfoza* de Richard Strauss — studiu pentru douăzeci şi trei de instrumente de corzi, aşa cum o califică autorul ei — a fost o adevărată revelaţie. Scrisă în ultimii ani ai vieţii celui care a compus opera *Saloméa*, această partitură va rămîne una din operele sale de excepţie, nu numai prin zdrobitoarea măiestrie a realizării ei, ci şi prin profunzimea şi suverana frumuseţe a conţinutului. S-ar putea spune că în această *Metamorfoză* se întîlnesc toate calităţile geniului straussian, fără să existe măcar unul din defectele sale. Limitat la posibilităţile unei orchestre de corzi (10 viori, 5 viole, 5

Scanned with OKEN Scanner

violoncele, 3 contrabaşi) gîndirea compozitorului apare total despuiată de *pathos*-ul excesiv pe care îl întîlnim în unele din poemele sale simfonice, sau în anumite aşa-zise reclame instrumentale care reuşesc să obosească puţin, ca în episodul bătăliei din *Viaţa de erou* sau în anumite pasaje din *Dansul Salomeei*. *Metamorfoza* ni se prezintă ca o patetică meditaţie de maturitate, cu aluzii foarte clare la începutul «Marşului funebru» din *Simfonia eroica* în amintirea, poate, a nefericitelor zile de război. În *allegro*-ul central străluceşte, în contrast cu aproape dureroasa secţiune expozitivă iniţială, cel mai bun lirism al lui Richard Strauss, — cel al lui *Don Juan*, finalul din *Electra* —, ca şi cum muzicianul, întorcîndu-i privirea spre tinereţea sa, ar fi descoperit impetuozitatea şi îndrăznelile sale dintîi — această energie virilă care transmitea o înfăţişare de neconfundat creaţiilor sale celor mai reuşite.

Aşa cum afirmam mai sus, poţi avea preferinţe pentru alte simfonii ale lui Gustav Mahler, însă *Prima* constituie deja, prin ea însăşi, un «fapt muzical», ce nu te poate lăsa indiferent. Spectacolul oferit de orchestră cu lucrări de-ale lui Mahler este dintre acele care lasă o impresie durabilă. Şi mai ales, pentru că Mahler, care era un dirijor magnific, dotat cu o tehnică extraordinară, stabileşte, ca să spunem aşa, un fel de categorie psihologică a timbrelor, ce sînt anticipate multor realizări viitoare anunţînd, a şi spus-o Adolfo Salazar, anumite climate instrumentale de Prokofiev. Lucrul acesta devine deosebit de elocvent la începutul părţii a doua a simfoniei cu un solo de contrabas, de o atît de umilă expresie, urmat întîmplător de un material tematic ce îşi datorează reînnoirea sa mereu schimbătoarei orînduiri a sonorităţilor. Cu toate că o influenţă wagneriană se face simţită adesea în spiritul acestei simfonii, există deocamdată, o ruptură totală de procedee. Sonorităţii îngroşate şi dense a lui Wagner, urmează o concepţie a timbrelor individualizate, care va fi, pînă la urmă cea care defineşte orchestra celor mai actuali compozitori.

Sobru în gesturi, Jascha Horenstein ni se arată, în schimb, ca un dirijor de o eficienţă totală. Profesorii care integrează Orchestra Simfonică din Venezuela au realizat un efort de prim ordin. Pe scurt : de mult timp nu am mai asistat la un concert atît de demn de a fi ascultat şi aplaudat.

El Nacional, Caracas, 25 mai 1955.

Scanned with OKEN Scanner

SCHÖNBERG — MAHLER

Ascultătorul puțin informat despre evoluția schönbergiană care asistase la ultimul concert al Orchestrei Simfonice din Venezuela, rămăsese probabil foarte surprins în fața blîndeții armonice, a tonului romantic, al exaltatului lirism din *Noaptea transfigurată*, operă ce a avut premieră în Venezuela, mulțumită lăudabilei inițiative renovatoare a maestrului Jascha Horenstein. Toți cei care au auzit vorbindu-se de atonalism, de muzică «serială», de revoluțiile produse de școala din Europa-Centrală, s-au întîlnit cu o operă din tinerețe a lui Schönberg (afișează *opus 4* al producției sale) scrisă acum aproape șaizeci de ani... Compozitorul *Nopții transfigurate* nu era, încă, în zilele acelea, omul care a dat faimosul său «salt în necunoscut» cu *Trei piese pentru pian* și *Cinci piese pentru orchestră* care, din 1909 pînă în 1910, au determinat o cotitură decisivă în orientarea sa estetică... Și totuși... cît de vestitoare a lui Schönberg este deja această operă, în ciuda filiației sale wagneriene cu accente ce datorează atît de mult lui *Tristan și Isolda !*... În ea nu este nici măcar bănuit, sistemul viitor. Și, cu toate acestea, sînt deja prezente trăsăturile de dinamică, opozițiile de registre, impetuozitățile melodice ale unei muzici care întotdeauna se va manifesta într-o climă de maximă tensiune — și se va întîmpla mereu — răspunzînd temperamentului vehement și profetic al aceluia care atît de mult a semnificat pentru istoria estetică a secolului nostru. *Noaptea transfigurată* se înscrie într-un grup de opere care includ poemul simfonic *Peleas și Melisanda* și monumentele *Gurrelieders*. Ea reprezintă un Schönberg anterior lui Schönberg — care va rămîne, în cele din urmă, drept clasic. Și cu toate acestea este o partitură ce nu se poate răscumpăra de restul creației sale : punct de plecare, vestire, primă intuiție a unui stil care va conduce pe autorul său la splendorile *Concertului pentru vioară* și la *Supraviețuitorul din Varșovia.*

După execuția acestei opere, căreia maestrul Jascha Horenstein i-a transmis un imens lirism, ascultăm *A patra simfonie* de Mahler... S-a procedat atît de nedrept cu producția lui Mahler, detestată de muzicienii francezi din primele decade ale acestui secol — considerată de ei ca o culme de apăsare, de trivilitate, de gigantism gol —, încît aproape toți șovăie, în anii noștri, să apere producția sa. Cine a scris *Kindertotenlieder*, prima mișcare din *Simfonia a doua* — surprinzător de vestitor al bătăliei din *Aleksandr Nevski* —

Scanned with OKEN Scanner

a fost un mare muzician. El a desfășurat un rol capital în dezvoltarea simfonismului modern și influența lui — cum prea bine semnala recent Adolfo Salazar — asupra anumitor compozitori sovietici este încă considerabilă. În *A patra simfonie*, totuși, defectele lui Mahler apar prezentate în mod excesiv. Amploarea mijloacelor sonore nu răspunde, în multe cazuri, voluntarei robusteți a materialelor întrebuințate. Proporțiile sînt excesive, în relație cu conținutul. Grația unei melodii folclorice, de curînd ascultată și gustată, nu se împacă cu plictisitoare reexpoziții, ce o golesc de orice vigoare, atunci cînd nu mai poate da mai mult. Sînt de acord cu Adolfo Salazar, cînd afirmă că «nu știe prea bine de ce» solistul la vioară trebuie să acorde instrumentul său cu un ton mai înalt, pentru a interpreta un pasaj unde efectul rămîne neobservat de majoritatea ascultătorilor... Există melodii proaspete, teme încîntătoare, o voință de accent popular (foarte vizibil la finalul primei mișcări) ; însă dilatarea scărilor de timp, proprie simfoniei mahleriene, rezultă puțin nejustificată în această partitură care golește poezia — adevărata frumusețe inițială — de adagio-ul său datorită insistenței.

Simpla și frumoasa melodie cîntată a «finalului», cu pudica, aproape umilă, concluzie a acestei a patra mișcări lipsită de reclamă, ne restituie un Mahler al celor mai bune reușite. Fedora Aleman, admirabila noastră cîntăreață a interpretat partea vocală cu puritatea de stil, inteligența interpretativă, care îi sînt proprii. Maestrul Jascha Horenstein a dirijat partitura cu autoritatea sa obișnuită.

El Nacional, Caracas, 17 februarie 1957

ORCHESTRA SIMFONICĂ DIN NEW YORK

Orchestra Simfonică din New York a fost prima orchestră adevărată pe care am avut ocazia s-o ascult în viața mea...

Este adevărat că atunci cînd acest ansamblu instrumental celebru a vizitat Havana prin anul 1925, invitat de Societatea *Pro Arte Musical*, eu ascultasem deja alte orchestre. Însă era vorba de primele orchestre din Havana, ce-și începeau pe atunci cu greutate traiectoria lor artistică, dar erau lipsite de disciplină și de me-

Scanned with OKEN Scanner

tode de lucru — nedispunînd, de multe ori, chiar și de instrumentele indispensabile.

Îmi mai amintesc de bătrînul Walter Damrosch dirijînd un program consacrat în întregime lui Wagner ; el era într-atît de obosit de ani, încît își odihnea mîna stîngă, aproape inactivă, pe pupitru. Și cu toate acestea, în ciuda unei conduceri redusă la simpla observare a intrărilor, a unei ușoare insistențe la pasajele dificile, orchestra aceea suna într-un mod prodigios, cu viguroasă îngroșare a alămurilor ei, cu generoasă sonoritate a corzilor ei și cu o calitate de timbru, la lemne, pe care niciodată nu o cunoscusem pînă atunci...

Ce putem spune astăzi despre un ansamblu deja centenar care din zilele acelea nu a încetat să se perfecționeze, activînd sub conducerea celor mai mari dirijori ai epocii ? A fost suficient să ascult *Simfonia a treia* de Aaron Copland — partitură excelentă prin care se poate dovedi eficiența unei orchestre — pentru a-mi da seama ce se poate obține de la un instrument colectiv de asemenea calitate. În ce privește pe Leonard Bernstein, este de foarte mică importanță faptul că poate fi taxat puțin «spectacular» în felul lui de a dirija, chiar dacă se ține seama că la începutul carierei sale, exagera într-o măsură și mai mare. Ceea ce are importanță este rezultatul strict muzical al muncii sale. Și acest rezultat, pe care l-am putut aprecia de multe ori în imprimările sale (să reamintim neîntrecuta sa versiune a *Istoriei soldatului* de Stravinski) este mereu excelent. Nu se putea interpreta cu o mai mare inteligență, discreție și bun gust, *Simfonia italiană* a lui Mendelssohn ce, prin tradiție, trebuie să se mențină într-o atmosferă luminoasă, festivă, puțin romantică, fără ca, totuși, să fie total străină oricărei emfaze, ea fiind obligată de o conducere capabilă în a valoriza accentele sale cele mai minore. Este posibil a se vorbi de perfecțiune numai reamintind *Simfonia Italiană* pe care am ascultat-o sub bagheta lui Leonard Bernstein în primul din concertele oferite la Caracas de Orchestra Simfonică din New York... Extraordinara sa muzicalitate a fost scoasă în relief din nou, cu interpretarea *Concertului pentru pian și orchestră* de Ravel, unde își asumă dubla răspundere de dirijor și solist.

Așa cum Ansermet obișnuia să dirijeze *Concertele brandenburgice* de Bach de la claviatura unui clavecin, Leonard Bernstein dirijează opera lui Ravel de la claviatura pianului. Nimic ciudat nu există în acest mod de a interpreta, care răspunde celei mai vechi tradiții clasice. Și la fericita ocazie cînd dirijorul este, mai ales, un pianist de prim ordin atunci se stabilește o compenetrație totală între orchestră și instrumentul solist ce nu poate fi decît fa-

Scanned with OKEN Scanner

vorabil interpretării operei... Altă dată am rămas încîntaţi în faţa calităţii instrumentiştilor Orchestrei Simfonice din New York, la executarea unei partituri de Ravel care cu atîta pricepere întrebuinţează proceduri de *jazz* ce erau foarte actuale acum un sfert de secol, transfigurate aici, desigur, de geniul unui mare muzician.

În *Simfonia a treia* de Aaron Copland, cu *scherzo*-ul său deosebit de reuşit, cu toate că destul de emfatic şi grandilocvent — după modul meu de a vedea — în final, s-a putut observa, repet, ce se poate obţine de la un ansamblu de talia Orchestrei Simfonice din New York. Trebuie să spunem, în trecere, că acustica excelentă a aulei Magna a Universităţii Centrale din Venezuela a contribuit foarte mult ca noi să putem aprecia cele mai fine nuanţe de interpretare, duse la un grad suprem de perfecţiune.

El Nacional, Caracas, 3 mai 1958.

AL DOILEA CONCERT A LUI HORENSTEIN

Al doilea concert oferit de Orchestra Simfonică din Venezuela, sub conducerea maestrului Jascha Horenstein, are o particularitate demnă de a fi semnalată : programul său este format cu totul din opere scrise în epoca noastră — la relativ puţinii ani asistăm, ca să spunem aşa, la naşterea lor...

Cea mai veche, în ce priveşte data naşterii sale, este *Simfonia clasică* a lui Prokofiev, compusă în 1917, însă a cărei cunoaştere, din partea publicului din Europa apuseană şi din America a ayut loc mult mai tîrziu.

Îmi amintesc şi acum că am citit, în adolescenţa mea, primele critici parisiene şi newyorkeze făcute acestei opere — critici care, este interesant de a fi amintit, arată o oarecare neînţelegere din partea ascultătorilor de atunci.

Se vorbea, în ele, de o «parodie fină» a stilurilor clasice, realizată de mîna măiastră a tînărului compozitor.

Se punea întrebarea dacă «satira» va fi înţeleasă de public.

Această *Simfonie* a fost ascultată după premiera *Bufonului* la Baletele Ruseşti, şi mulţi, care se aşteptau să asculte o partitură arbitrară, «ultramodernă», oarecum explozivă, nu reuşeau să vadă că opera născută cu cîţiva ani mai înainte, fusese concepută — simplu şi cu cea mai mare onestitate —, în acord cu maeştrii clasici,

fără prea multe încercări de «modernitate» decît cele cuvenite conceptelor *tempo*-ului, ritmului, invenţii tematice, proprii unui artist al epocii prezente.

Nu trebuie căutate intenţii satirice într-o partitură ce constituie prima mare reuşită a unui om genial, anticipîndu-se cu cîţiva ani ceea ce se va denumi mai tîrziu «neoclasicism» — fiind nedrept, prin urmare, să atribuim paternitatea exclusivă a acestei mişcări *à la Pulcinela* lui Stravinski, operă uşor retro.

Nu cred că faimoasa *suită Locotenentul Kijé* — executată după această admirabilă reuşită care este *Simfonia clasică* — să fie una din cele mai bune opere ale lui Prokofiev. Cînd ne gîndim că această partitură se situează în epoca care văzuse născîndu-se *Al doilea concert pentru vioară* (opus 63) şi *Romeo şi Julieta* (opus 64), trebuie să se recunoască că acest *opus 60* este foarte departe de a conţine cele mai bune calităţi ale aceluia care a fost unul din cei mai mari compozitori ai acestui secol. Ştim că *Locotenentul Kijé* este fructul definitiv al unei sarcini circumstanţiale supusă unor exigenţe tehnice deosebite.

Nu se poate nega că partitura sa se arată plină de graţie şi măiestrie.

Însă continuă să fie, în vasta producţie a lui Prokofiev, o operă de importanţă secundară.

Suflului dramatic, i se putea prefera mai multă tensiune orchestrală, forţă lirică, aşa cum caracterizează în permanenţă şi magistral, un *Aleksandr Nevski* sau vreuna din *Simfonii*. Este limpede că intenţia este distinctă, însă în *Petrică şi Lupul*, în ciuda subiectului umoristic al acestui balet pentru copii, Prokofiev apărea ca posesor al unei bogăţii de idei asemănătoare celei care se deslușea în operele sale majore. În realitate, cele cinci episoade din *Locotenentul Kijé* rezultă sărace, faţă de simplele *suite* pentru pian, ale aceluiaşi autor, ca cea din *Poveştile bunicii*, de exemplu.

Prima simfonie de Şostakovici, executată în partea a doua a programului, continuă să fie, în ciuda trecerii timpului, una din operele cele mai puternice şi originale ale compozitorului : în lumea muzicii ea a constituit o pătrundere măiastră, cu o afirmaţie totală de vigoare şi de personalitate genială. «Lento-ul» — primul dintr-o serie de timpuri lente în care Şostakovici ne-a dat mereu întreaga sa măsură lirică — continuă să prezinte, după ani de zile, acelaşi caracter de pagină antologică urmată de nervosul şi puternicul final. O mare simfonie ce va rămîne printre marile simfonii ale acestei epoci.

În interpretarea celor trei opere moderne, Jascha Horenstein a reafirmat calităţile de precizie, de autoritate, de măiestrie teh-

Scanned with OKEN Scanner

nică, ce caracterizează conducerea sa pe cît de eficientă pe atît de puțin spectaculară. Rezultatul obținut de el, foarte deosebit în versiunea sa a *Primei simfonii* de Șostakovici, în fruntea Orchestrei Simfonice din Venezuela, a fost extrem de convingătoare. Cele două concerte ale sale ne lasă o amintire magnifică.

El Nacional, Caracas, fără dată.

WAGNER ÎN RUGUL LUI HITLER

Howard Taubman, într-un număr recent din *New York Times* ne face cunoscut un lucru absolut extraordinar : ceva ce ar fi avut atracția unui autentic roman polițist dacă deznodămîntul lui nu ar fi atras o pierdere ireparabilă pentru istoria muzicii...

Iată faptele în ordinea lor cronologică. În luna aprilie 1939, conducerea Camerei de Comerț a celui de al Treilea Reich a achiziționat un număr oarecare din manuscrisele lui Wagner, ce se aflaseră în posesia regelui Ludovic al Bavariei, pentru a le face cadou lui Hitler, cu ocazia împlinirii vîrstei de 50 de ani.

800.000 de mărci (200.000 de dolari în valoarea de atunci) reprezenta suma la care fusese vîndut acest lot care cuprindea manuscrisele operelor *Vrăjitoarele, Interzicerea de a iubi* și *Rienzi,* opere de început ale compozitorului ; studiile orchestrate pentru *Vasul fantomă ;* manuscrisele originale ale partiturilor *Amurgul zeilor* și *Valkiria ;* schițele de orchestrare ale lui *Siegfried ;* un prim stadiu al preludiului din *Amurgul zeilor,* copiate de Hans Richter ; schițele de orchestrație ale acelor doi și trei din *Amurgul zeilor*...

În decembrie 1944, în fața situației catastrofale în care se afla Germania, nepoții lui Wagner erau preocupați de soarta acestor manuscrise care, așa cum fuseseră informați, se aflau păstrate în casele de fier ale Cancelariei.

Ei s-au deplasat special la Berlin pentru a avea o întrevedere cu Hitler, nutrind speranța că partiturile autografe le vor fi încredințate.

Însă era imposibil ca *Führer*-ul să fie abordat în privința aceasta, deoarece oricine, în zilele acelea, ar fi manifestat vreo neliniște cu privire la destinul Germaniei putea fi acuzat de «defetist» și arestat fără întîrziere, cînd nu era obiect, pur și simplu, al unei «suprimări fizice».

Scanned with OKEN Scanner

Wieland și Wolfgang Wagner insinuară că ar fi poate prudent să se facă niște copii fotostatice după manuscrisele ilustrului lor bunic.

Însă Hitler, foarte rău dispus, le răspunse că este suficient faptul că originalele se află în grija sa...

În aprilie 1945, cînd prăbușirea era iminentă, Wieland Wagner realiză, cu deznădejde, o altă călătorie la Berlin, hotărît să-și riște viața dacă era necesar pentru a recupera prețioasele manuscrise.

Însă și de data aceasta a fost imposibilă orice întrevedere cu Hitler. A aflat doar, de la Martin Bormann, că sinistrul personaj ascunsese manuscrisele într-un geamantan, împreună cu alte obiecte deosebit de valoroase.

Cunoaștem care a fost sfîrșitul lui Hitler.

Fapt este că manuscrisele nu au mai apărut.

Unii sînt de părere că ele pot fi găsite în vreun oraș din Germania de vest, în mîinile unor persoane puțin dispuse a se despărți de ceva ce, în afară de valoarea lor artistică, reprezintă o adevărată avere — avere a cărei cifră va continua să crească cu timpul...

Însă acum, anumite informații care tind, din păcate să se confirme, indică că Hitler, realizîndu-și propria sa carbonizare, dăduse ordin să se ardă, în rugul care a ars corpul său, și textele originale ale lui Richard Wagner.

Megalomania sa incurabilă a putut să-l ducă, așadar, să monteze, în propria sa onoare, un fel de scenă finală la *Amurgul zeilor.*

Este trist să ne gîndim că a fost nevoie să se plătească moartea funestului personaj cu distrugerea unor documente de o asemenea valoare, din care nu rămîn, măcar, niște copii, chiar proaste, fotostatice !...

El Nacional, Caracas, 30 iulie 1958.

SECOLE DE MARI INOVAȚII

Pentru ascultătorul profan, muzica medievală, luată în bloc, se oferă ca un eveniment sonor de o anumită uniformitate, în cadrul unei dezvoltări generale ce pare să se fi operat într-un mod liniștit, fără intervenția gestului radical inovator sau revoluționar — cum se spune azi oricărui progres creator — ce pare să rupă cu regulile stabilite.

Scanned with OKEN Scanner

Pe baza unei noţiuni greşite, datorită unei relative incapacităţi de a observa abisele ce separă un cîntec pur gregorian de un *Conductus* de Perotinus (tot atît de adevărat este că auzul nostru este obişnuit altui gen de melodie şi că am pierdut, într-o oarecare măsură, noţiunea proceselor modale) s-au stabilit teorii uşoare cu privire la relaţiile stabilite între compozitor şi publicul său, în funcţie de epocă, imperative sociale, destinul muzicii, etc. S-a ajuns, pe drumul acesta, să vorbim de datoria muzicianului faţă de colectivitate ; de rolul «eficient» desfăşurat de opera sa, fiind pusă în serviciul «a ceva» ; de acel proces, ilustrat de *Cantata Omului Înarmat* constînd din a lua un element popular pentru a-l «înapoia» apoi, cu veşminte mai bune, etc. S-ar putea crede că, în evul mediu, au fost ignorate împotrivirile, mişcările contrariate, care în epoca noastră au generat o muzică «impresionistă» după o operă «romantică» ; un atonalism, după un neoclasicism.

Un important eseu, publicat în ultimul număr al NRF, caută să demonstreze că evul mediu a fost tot atît de fecund în inovaţii muzicale ca şi epoca modernă. Muzicienii lui au «inventat» fără oprire creind sisteme care, prin complexitatea lor crescîndă, au fost tot atît de deconcertante pentru public, în prima clipă, aşa cum vor fi mai tîrziu impresionismul sonor sau atonalismul actual.

Polifonia vine la sfîrşitul secolului al XIII-lea şi începutul celui de al XIV-lea.

Peste *cantus firmus* al canonului gregorian se adaugă voci care învăluie vocea tenorului (de la latinescul *tenere)* în fiorituri ornamentale.

Însă «compozitorii şcolii de la Nôtre Dame de Paris nu vor întîrzia — ne spune eseistul — să se simtă fascinaţi prin posibilitatea de a crea contramelodii mai mult sau mai puţin elaborate şi subtile. Vocile adăugate continuă să capete atîta importanţă încît sfîrşesc prin a distruge aproape în întregime partea tenorului»... Leoninus introduce un element ritmic nou. Parotinus cel Mare, care îl succede, introduce *triplum*-ul şi *quadruplum*-ul.

Şase moduri ritmice deosebite se afirmă deja în muzica sa.

«Abia născută — ni se spune — polifonia capătă o dezvoltare spectaculară. Perfecţionarea notaţiei oferă noi posibilităţi muzicienilor. Ritmul şi metrica suscită probleme noi.»

Şi apare Guillaume de Machaut, apoi marele inovator Philippe de Vitry, făcînd să se cristalizeze toate idealurile lui *ars nova* — artă nouă, artă modernă, eminamente «revoluţionară»... — în minunata sa operă.

Scanned with OKEN Scanner

Ars nova înseamnă punerea în acțiune, vizionară, și în același timp de o siguranță implacabilă, a tuturor liniilor de forță ale polifoniei ; prefigurarea tehnicilor sale viitoare revelate la starea născîndă ; tehnica de celule tematice ; de structuri ritmice invariante (izoritmia) ; intrări succesive ale vocilor, nemaiauzite împreunări armonice, intrări succesive ale vocilor, nemaiauzite împreunări armonice, întrebuințare mai generalizată a instrumentelor, și, pentru a rezuma totul, o arhitectură mult mai «scrisă», mai elaborată, mai bogată.

Ars nova este o mișcare radicală, aproape violentă în manifestările sale antiscolastice, dotată cu un «spirit modern» foarte asemănător, prin combativitatea sa, celui al școlilor actuale. Influența sa nu întîrzie să se exercite în Italia, unde florentinul Francesco Landino îi dă un nou impuls. Înflorește madrigalul ; se dezvoltă stilul canonului. Imediat va apare Guillaume Dufay care va domina prima jumătate a secolului al XV-lea cu nota sa imensă, profund renovatoare — pentru a nu spune «revoluționară». Astfel, în mai puțin de două secole, am asistat la dezvoltarea constantă a unui «formalism», care se unește cu marea muzică clasică, prin maeștrii olandezi... Evoluția care, prin rapiditatea și bogăția sa, se poate compara celei care s-a operat între Mozart și Debussy, incluzînd traiectoria romantică.

El Nacional, Caracas, 24 iulie 1957

ESTETICA LUI DEBUSSY

Din clipa în care, dintr-o neliniște superioară a judecății sale, omul a simțit o nelămurită nevoie de a desena figuri pe pereții cavernelor sale, numărul motivelor de inspirație ce le-a putut găsi în natură și în viața semenilor săi este disperat de redus.

Vechea mare a lui Homer continuă să rostogolească calești de spumă și repertoriul muzical al sirenelor a îmbătrînit atît de mult, în timp ce aceleași conflicte și dorințe agită din secol în secol existența muritorilor, fără alte variante decît cele ale atributelor de progres, pur și simplu superficiale. Bogăția de «anecdote» capabile să intereseze pe artist a fost, în toate timpurile, puțin risipitoare.

Observînd reacțiile artistului în fața anecdotei, putem face o schemă teoretică a istoriei artelor prin mijlocul unei linii frînte,

Scanned with OKEN Scanner

orizontal, în a căror vîrfuri superioare am situa valori reprezentative ale *antianecdotei*, şi în cele opuse, tipicii tulburători ai *anecdotei*. Printre primii trebuie să citäm numele lui Fidias şi ai maeştrilor polifoniei religioase ; Bach (cu *Clavecinul bine temperat*), El Greco, Mozart, Ingres, şi poate Stravinski.

În domeniul anecdotei, în schimb aflăm o teorie a nudului grec; mulţi italieni, Brueghel Bătrînul, Berlioz şi romanticii în masă, cu temătoarea succesiune a lui Verestehaguin şi Meissonier.

Orientările adverse sau favorabile anecdotei se succed cu o oarecare periodicitate. Ceea ce variază este o problemă a «meseriei» : stilizarea se face mai mult sau mai puţin intensă, după cum anecdota constituie un scop sau un mijloc.

Şi atunci au loc două feluri de stilizări : una *prin* anecdotă şi alta *pentru* anecdotă.

Cînd se crede că s-a găsit o nouă vînă de motive inspiratoare (în secolul trecut pictorii au descoperit într-o bună zi cadrul istoric), a exploata noile anecdote devine principala preocupare a artistului şi această *métier* este privită ca un mijloc de a realiza mai bine o temă propusă. De aceea, în fond, un anumit nud grec este anecdotă, căci în el un Praxiteles nu *se serveşte* de nud, ci că în realitate *serveşte nudul*. Primitivul italian şi flamand se mîndreşte în a ne povesti cu rîvnă cum 'au fost decapitaţi inocenţii şi ne povestesc fapte divine, realizînd un fel de reportaj pictural. Compozitorul romantic consideră muzica ca un mijloc de a traduce frumos neliniştile şi tristeţile sale, găzduind în operele sale — aşa cum prea bine a spus-o Ortega y Gasset — autobiografia sa... În momente asemănătoare anecdota devine importantă şi stilizarea ei se obişnuieşte a fi o adevărată consecinţă, însă niciodată un scop.

În schimb, în etapele *antianecdotice* ale artei, doar motivul se consideră ca obiect stilizabil. Este purificat, uşurat, se păstrează doar elementele sale direct explicite.

Mărul lui Cézanne capătă atunci forţa unui simbol.

În sculptură sau pictură, nudul devine un agent de simplificare, opus oricărei anecdote (există atît de puţină anecdotă în anumite sculpturi ale lui Rodin, la fel ca într-o fugă a lui Bach sau în *Mormîntul lui Couperin* de Ravel).

Problemele de «meserie» capătă o importanţă capitală, şi dacă orice artist genial este, în fond, un intens stilizator — serveşte sau nu anecdotei —, în clipele acestea «viziunea» sa şi sensibilitatea creatoare sînt stimulate extraordinar. Se poate spune că sînt etapele antianecdotice ale artei acelea care contribuie mai puternic la evoluţia ei. Epocile anecdotice se stabilizează şi suferă obligatoriu o revizie de valori odată cu îmbătrînirea temei. Verlaine utilizînd cla-

Scanned with OKEN Scanner

rul de lună de pe masa sa din cafeneaua Procope, pentru a face *musique avant toute chose*, exaltă farmecul clarului de lună ; romanticul, în schimb, ni-l face antipatic utilizîndu-l ca nimb de sălcii plîngătoare, și complement al convenționalelor sale castele dărîmate.

Claude Debussy a apărut într-o epocă de anecdotă, epocă în care în ultimele străluciri ale unui romantism exaltat de „motivul lancei" se exhumau eroii puri din vechile mituri celtice și germanice. Se persecuta imaginea lui Siegfried în sir Galahad, și sunetele puternice de trîmbiță scăpate din Walhalla făceau să cînte talăngile clare ale orașului Is.

În clipa aceea ironicul Satie nu a putut oare scrie o fanfaronadă pianistică pentru magicianul Peladan, fără ca acesta să-l întrebe în mod sever : «Wagner ar fi scris aceste acorduri ?»

Vocea lui Debussy în muzică a fost atunci predica lui Poverello pe cîmpiile din Umbria.

Ne-a vorbit de lumina și de norii ușori ; de apa care rîde și de vîntul care «ne povestește istoria lumii.» Și în timp ce șerpuiau trilurile naiului faunului lui Mallarmé, se îndepărta pe nesimțite de anecdotă, deschizîndu-ne din nou acareturile muzicii pure. În preocuparea continuă a lui de a stiliza, în teroarea sa față de clișeul emotiv, în dezgustul său la efectul prevăzut, Debussy mobiliza un nou mijloc de exprimare : cel al metaforei muzicale.

Într-adevăr ; operele sale se intitulează *Din zori pînă-n miezul zilei peste valuri, Grădini sub ploaie, Clopote printre frunze...*

Sînt așadar simple șiraguri de subtile onomatopee muzicale ? Simplă «muzică descriptivă» ?...

Nu ! Ci aluzii delicate ; minunate transpoziții în lumea sonoră a senzațiilor, adesea vizuale.

Debussy nu va căuta niciodată să imite zgomotul produs de picăturile ce cad peste frunze pentru a justifica titlul vreuneia din compozițiile sale. Aceste titluri — atît de criticate — nu sînt altceva decît sugestive evocări poetice, destinate să dea naștere unor jocuri inefabile de sonorități. Creind în aparență o anecdotă, asemenea titluri sînt cele care ne îndepărtează cel mai sigur de anecdotă. Sînt pretexte pentru muzică, așa cum un măr al lui Cézanne este pretext pentru pictură. Debussy *se servește* de ele ; niciodată *nu le servește*. Arta sa este atît de pură în esența ei, tot așa ca și cea a maeștrilor claveciniști din secolul XVIII.

Să răsfoim caietele cu *Preludii*. La fiecare pas ne poticnim cu metafore delicioase ce ne fac să ne gîndim la versiunile lui Mallarmé și Rimbaud.

Scanned with OKEN Scanner

La fel ca și ei, Debussy a avut o teamă asemănătoare față de locul comun sentimental, încît obișnuia să eschiveze pericolele unei evocări prea directe și explicite a lucrurilor pe care le iubea.

În al treilea dintre *Preludiile* sale — delicioasă mișcare rapidă, evocatoare a lui Rameau — vom căuta în zadar o justificare naivă a titlului : *Vîntul pe cîmpie*. Debussy se mulțumește aici cu crearea unei ambianțe sonore, unde o serie de grațioase arabescuri, așezate pe planul doi, se succed într-o rumoare continuă... Și cînd ne vorbește de frunze moarte ce cad încetișor într-o tristă după-amiază de toamnă, se gîndește doar să creeze o atmosferă propice unor melancolice efuziuni muzicale.

Dacă vorbim despre opera lui Debussy ne vedem obligați — pentru prima oară în istoria artei sunetelor — să menționăm *planuri și valori*. Și asta pentru că această operă, atît de bogată, a introdus în muzică simțul perspectivei. Pînă la apariția ei, orice creație sonoră era văzută «orizontal», sau, ca o succesiune de note sau acorduri în mișcare, grăitoare prin sine și lipsite de planuri secunde.

Stilul muzical al lui Debussy, în schimb, a dat naștere a ceea ce armonizatorii califică de «verticalitate», dar mai drept ar fi să numim «profunzime». În opera sa nu există, într-adevăr melodie acompaniată. În ea, armonie, orice acord are viață proprie și diferă de cel anterior în valori. Sîntem datori să considerăm atunci componentele unui pasaj ca elemente divers situate și prevăzute cu o forță expresivă diferită. Foarte deseori, un motiv pus în aparență pe primul plan se ascunde în spatele unei cortine străvezii de armonii ce captează întreaga noastră atenție.

Muzica lui Debussy este muzică cu trei dimensiuni.

Există în *Pelléas și Mélisande*, de exemplu, un cadru — adevărată paradigmă sonoră a unei picturi impresioniste — în care, situați în fața unor planuri armonice distincte, auzim cîntînd trei voci peste fondul sonor al unui cor susținut în trei părți ale lui de tremolo-uri neliniștitoare în orchestră.

În *Pași pe zăpadă*, unul din *Preludiile* cele mai profunde, această diversitate de planuri rezultă elocvent. Aici Debussy ne face să simțim întreaga poezie a unei cîmpii înghețate și nesfîrșite, unde rămîn — delicat simbol ! — urmele unor pași ce s-au îndepărtat...

La Debussy să nu ne așteptăm niciodată la densități. Întotdeauna va căuta să ne ofere idei chintezențiale, fără repetiții, expuse în limba cea mai purificată. Orchestra sa nu sună niciodată ca o orgă. Foarte bine a spus André Suárez, admirabilul exeget al artei debussyste, că de artă trebuiesc îndepărtate superstiția masei și a mijloacelor bazate pe cantitate.

Scanned with OKEN Scanner

Superstiția aceasta (spune) este foarte grosolană. Cînd un artist ne face să atingem străfundul sentimentului, cînd ne mișcă în această inimă a inimii care este cea a viselor înțelegerii noastre, posedă ce e mai frumos din artă : posedă toate prestigiile ei. Berlioz cu mia sa de instrumente, cu tunurile și bombardele sale se risipesc deodată, în fața viorii solo a unui simplu preludiu de Johann Sebastian Bach, tatăl nostru...

Și această vrajă, acest dar imponderabil lăudat de poet, este cel care conține pentru noi întreaga operă perfectă a lui Claude Debussy. În plus, această operă fără egal în frumusețe, este o minunată lecție de estetică, dictată de cel mai fin spirit latin.

Social, Havana, mai 1926.

MITUL *CELOR ȘASE*

Unii dintre tinerii de azi, amatori ai muzicii contemporane, obișnuiesc a-mi vorbi despre Cei șase francezi, ca de ceva actual și viu, în ce privește școala sau grupul dotat de combativitate estetică. Este evident că, considerînd pe Cei Șase după un asemenea criteriu, acești tineri sînt victime ale unei greșeli de informație, datorită lecturii unor cărți scrise acum cincisprezece sau douăzeci de ani, și cari de-abia acum sînt traduse în spaniolă. Adevărul este că Cei Șase sînt vii de-a binelea. Însă «școala» lor dispăruse ca atare, practic, cu mult înaintea lui 1930.

Pentru a începe, trebuie spus că în realitate nu a existat niciodată o asemenea școală, decît în mintea lui Jean Cocteau.

Prin anul 1920, observînd că șase muzicieni prieteni proclamau nevoia unei reacții de ordin estetic împotriva lui Debussy și a impresionismului muzical ce pe vremea aceea exercita o influență nefastă asupra unor compozitori, Cocteau se încăpățîna să-i grupeze în concerte organizate cu țeluri polemice, cu intenția de a crea o școală care să fie o replică în Franța a ceea ce au fost Cei Cinci ruși.

Formula era fericită.

Sloganul unei «muzici cu orice preț», inventat de Cocteau, era elocvent.

Scanned with OKEN Scanner

Cei șase francezi au scris un balet în colaborare cu poetul: *Logodnicii din turnul Eiffel,* care a fost o revistă destul de bună, și au consimțit să dea concerte ce au fost urmărite și aplaudate de «cunoscători».

Însă plăcuta aventură nu a depășit anul 1929, cînd Milhaud, Honegger, Poulenc, Auric, Tailleferre și Durey, s-au văzut reuniți, pentru ultima dată în estrada din Sala *Gaveau,* la două festivaluri organizate de un impresar abil, ce au sunat prea mult a rugăciune funebră pentru grup.

Deja atunci școala Celor Șase nu era decît o simplă himeră, din cauza disjuncțiilor de temperamente, dorințe, talente și anvergură a intențiilor.

În 1930, bilanțul era deja făcut. Din zilele acelea, cei șase muzicieni s-au menținut în aceleași poziții, cu unele avantaje adăugate în favoarea lui Honegger.

Acesta ultim, după o etapă supărătoare «avangardistă» caracterizată prin acum uitatul *Pacific 231* — cîntec dedicat velocității și mașinismului, ce a fost executat de sute de ori la timpul respectiv — a revenit, după o tăcere prelungită impusă de război, mai matur, mai grav, mai profund, cu partituri noi de o capitală importanță. Oratoriul său *Jeanne pe rug,* anterior acestei tăceri, pare să semnaleze punctul de plecare al unei evoluții ce culminează azi în opere ca *Dansul morților,* în care Honegger a întîlnit marele și adevăratul său limbaj.

Pe Darius Milhaud, dumneavoastră îl cunoașteți mai bine, avînd în vedere că opere de-ale sale au fost cîntate în Caracas. Genial în lucrările mari, *Cristofor Colomb, Hoeforele, Medeea* (nu vorbesc de opera *Simón Bolívar,* a cărei partitură nu o cunosc); inventator prodigios de procedeuri expresive; mereu proaspăt, spontan, direct, în inspirația sa.

Însă, în același timp, groaznic de neglijent în lucrările mărunte, în muzicile scrise din însărcinarea cuiva.

Francisc Poulenc a promis mai mult decît a dat. Cu scriitura sa care procedează mereu «în maniera lui...», cu toate că nu-l împiedică să fie foarte personal, nu trece mai departe decît de un *petit maître.* Cele mai bune opere ale sale continuă să fie *Căprioarele, Concertul cîmpenesc,* și unele miniaturi excelente pentru pian.

Georges Auric este un muzician de talent, însă niciodată nu a avut ce să ne spună. Operele sale cele mai bine scrise sună a gol.

Foarte susținut de anumite saloane moderne și artistice din Paris, se bucură de o notorietate prefabricată care nu a înșelat niciodată pe muzicieni.

Scanned with OKEN Scanner

Va trece fără a lăsa nimic... dacă nu a şi trecut deja.

Germaine Tailleferre, autoare a unui *Concert pentru pian şi orchestră*, a unui balet intitulat *Pişicherul* ne ilustrează un adevăr rar. Şi anume : compoziţia muzicală nu pare să fie compatibilă cu temperamentul feminin. Mari scriitoare au existat şi există prin toate ţările, însă femeile nu au dat compozitori importanţi în istoria muzicii.

Louis Durey rămîne doar ca autor al unor *Imagini după Crusoe*, pentru voce feminină şi ansamblu de cameră. În prezent este preocupat cu activităţi de ordin didactic.

El Nacional, Caracas, 11 septembrie 1951.

INOVATORI CE NU PAR A FI

În ultimul număr al magnificei reviste *Nuestra Musica*, din Mexic — ce apare de şaptesprezece ani fără întrerupere, şi menţine un nivel ridicat de colaborări —, se poate citi un articol cu titlul «Idee şi stil», culegere a unei serii de eseuri de Arnold Schönberg, în care maestrul vienez şi-a afirmat poziţia sa faţă de anumite probleme ce privesc pe toţi compozitorii... Nu posed cartea, din păcate, şi de aceea îmi este imposibil de a mă referi la ea în mod direct. Totuşi, pentru interesul ce îl poartă, doresc să reproduc un paragraf în care autorul articolului din *Nuestra Musica* comentează unul dintre eseuri, intitulat «Brahms, progresistul»...

> Schönberg (ni se spune) respinge judecata curentă despre Brahms, după care acest compozitor ar fi exploatatorul unei arte muzicale îmbătrînite ; ca unul care a umplut severul tipar clasic cu propria şi arzătoarea sa inspiraţie, arzătoare însă lipsită de autentică originalitate.. La fel într-un eseu asupra lui Gustav Mahler, îl izbăveşte pe acesta de stigmatul de reacţionar. Pentru Schönberg, ambii, Brahms şi Mahler, constituie exemple de compozitori ale căror inovaţii (imperceptibile la prima vedere, însă fundamentale) au determinat o schimbare radicală, de orientare şi de natură, în arta sunetelor.

Aceste mari adevăruri — foarte mari adevăruri ! — ne situează în faţa unui fenomen curent, în ceea ce se referă la noţiunile generale ale publicului. Pentru mulţi ascultători — şi mai ales dacă este vorba de snobi — nou este tot ce are un aspect rar. Este

Scanned with OKEN Scanner

îndrăzneț, revoluționar, ceea ce sună a serenadă de infern. Muzică «cu adevărat modernă» este *Turnarea oțelului* de Mosolor, pentru că provoacă un zgomot siderurgic, sau *Pacific 231* de Honegger, pentru că sună a locomotivă în mers. Astfel, cînd au avut premieră primele cvartete politonale ale lui Milhaud, unii s-au entuziasmat în fața faptului că fiecare din instrumente executa o parte scrisă într-o tonalitate distinctă. Însă nu observau, cei mai mulți, că în afara unei amabile înșelăciuni, repede abandonată de chiar autorul ei, *fiecare dintre părți, în ea însăși, era scrisă în mod tradițional.* Adică : exista noutate în ce privește situația tonală a instrumentelor ; însă opera, în esența ei, avea croială tot atît de tradițională, ca un cvartet de Haydn.

Brahms — ni se spune în mod obișnuit — nu aduce nimic nou. Este un menținător al ordinii, în mijlocul anarhiei mărite promovată de wagnerism. Toarnă gîndirea sa în tipare academice. Bine. Însă totul este doar aparent. Nimic altceva decît aparent. Pentru că Brahms — dușman al policromiei, de facilă strălucire — inovează constant în profunzime. Felul său de a specula cu măsură și cadență este absolut revoluționar. Vechiul concept al simetriei se prăbușește ; împerechează măsuri neegale ; crează un tip de acompaniament ondulant, neregulat, ce va fi ulterior pîinea zilnică a multor compozitori, ca Skriabin.

Să se ia drept exemplu, *Intermezzi opus* 118 și 119. În unele din aceste piese pentru pian, se presimte deja, în mod net, Debussy. Descoperim atmosfera misterioasă, instabilitatea tonală, întrebuințarea de scări noi, care mai tîrziu vor caracteriza pe marele impresionist... În ce privește pe Mahler, sînt de asemenea de acord cu Schönberg. Și cine vrea să facă un experiment revelator, să asculte prima mișcare din *Simfonia a doua* de Mahler, și să cînte apoi imediat cantata *Aleksandr Nevski.*

Va vedea tot ce datorează Prokofiev autorului *Cîntecelor pămîntului...*

«Nu este aur tot ce strălucește» spune o zicătoare. Nici modern nu este tot ce sună într-un mod straniu !... Și în *Marea fugă* a lui Beethoven rămîn anumite elemente de noutate totală, proiectate spre viitor, ce încă îl așteaptă pe omul cu umeri destul de puternici pentru a se însărcina cu asemenea moștenire...

El Nacional, Caracas, 13 august 1952.

Scanned with OKEN Scanner

GREUTATEA UNUI MESAJ

Cînd o persoană iubitoare a muzicii, însă necunoscătoare a tehnicii muzicale, mă întreabă : «Ce este atonalismul ?», mă văd pus într-o grea situaţie. Este imposibil a da un răspuns satisfăcător, fără a pune mîna pe o hîrtie liniară, şi a explica, cu creionul în mînă, mecanismul «seriilor» de douăsprezece tonuri, ce servesc drept bază sistemului creat de Schönberg. Cum este imposibil a da o idee, fără exemple concrete, despre ceea ce erau scările pentru tonuri întregi, atît de întrebuinţate de Debussy şi imitatorii lui... «Muzică ştiinţifică !» poate afirma cel ce pune întrebarea, văzînd că nu reiese nimic clar din comparaţii, din analogiile plastice sau literare, la care se recurge, din lipsă de alte mijloace de expunere. «Muzică cerebrală, muzică de explicat pe tablă şi cu cretă !»... Aşadar, muzică inaccesibilă marelui public ; muzică ce nu-şi îndeplineşte funcţia sa primordială.

Însă ar trebui să ne întrebăm dacă miile de ascultători care percep frumuseţea *Artei fugii* de Johann Sebastian Bach îşi reprezintă, mental, prodigioasa arhitectură contrapunctistică a operei, atunci cînd aceasta se execută. Totuşi, ascultînd oricare fragment din ea, aceştia vor exclama, fără eroare posibilă : «Aceasta este de Bach !»... Cromatismul din *Tristan şi Isolda* este ceva tot atît de revoluţionar, în esenţa ei, ca şi atonalismul lui Schönberg. Totuşi din clipa în care se aud primele cadenţe ale preludiului, într-o sală de concerte, spectatorul identifică stilul autorului lui fără cea mai mică ezitare. — Şi acelaşi lucru se întîmplă cu Debussy, care a devenit pe tot globul, un compozitor aproape popular, ale cărui piese pentru pian sînt date copiilor pentru a fi studiate. Totuşi, pe vremea lui, era nevoie de o hîrtie liniată pentru a explica profanului secretele unei sonorităţi, a unei atmosfere, inseparabile de stilul său.

Şi fapt este că, în mecanismul creaţiei muzicale, autorul porneşte de la un principiu tehnic pentru a-şi asigura soliditatea operei sale — echilibrul şi factura ei —, aşa cum porneşte de la un concept armonic propriu, pentru a reeşi o gîndire, cu atît mai originală dacă este iluminată de scînteia geniului. Tehnica, modul de a face, determină stilul operei. Însă odată ce acest stil s-a închegat, creează o atmosferă caracteristică mereu identificabilă, care face parte acum din obiceiurile auditive ale publicului. Milioane de oameni îşi spun : «Asta este Wagner», cînd ascultă cadenţele iniţiale ale unei uverturi, fără a fi capabili să-şi explice mecanismele unui stil care poartă, neechivoc, marca creatorului său. Astfel, familiarizîndu-se, prin mijlocul discului, cu opera lui Schön-

Scanned with OKEN Scanner

berg, a lui Alban Berg, a lui Webern — și poate a lui Krenek și a lui Dallapiccola —, multe persoane recunosc atonalismul pe drum, fără să știe de serii și nici de mașinații dodecafonice. Atonalismul se afirmă deja ca o noțiune ; așa cum s-a afirmat, după multe discuții, o noțiune din scările lui Debussy, sau despre «melodia infinită» a lui Wagner. Procesul care pornește de la tehnică la sensibilitatea ascultătorului se îndeplinește azi, cu muzica școlii vieneze — care a fost denumită un timp Europa-Centrală —, așa cum s-a îndeplinit în trecut cu muzica altor maeștri.

În zadar este, așadar, a te opune la ceea ce constituie o achiziție bogată în implicații pentru viitorul muzicii. «Și dacă punctul de plecare este fals, arbitrar, antimuzical ?», m-au întrebat unii. Însă se întîmplă că, în cazul acesta precis, planul atonalismului se bizuie pe baze de logică absolută. Să spunem că se reduce, pe scurt, la propoziția de două scări noi. Două scări distincte de cele ce au fost întrebuințate, fundamental, de acum vreo patru secole, în elaborarea muzicii Occidentului. Însă... oare oameni din Asia, cei din cordiliera Anzilor, cei din Africa, cei din podișul mexican, nu au cîntat dintotdeauna pe scări ce nu sînt din sistemul nostru diatonic ? Oare grecii cîntau la fel ca noi ? Oare cîntau ca noi oamenii din evul mediu ? Sistemul nostru este unul din atîtea altele cîte există. Îl credem de neclintit, pentru că ne-am obișnuit cu el. Simplă chestiune de deprindere ! De altminteri, acest sistem a fost subiect de transformări neîncetate, de la Bach pînă la Wagner.

Simțindu-se la extrema limită a evoluției sale, Schönberg ne-a propus unele soluții noi — foarte bogate în posibilități. Făcîndu-le, a repetat doar un proces de transformare ce a fost operat de sute de ori în istoria muzicii.

Nu putem, de aceea, să refuzăm a asculta un mesaj de universală importanță, care deja este o realitate pentru noi, așa cum a fost realitate, la timpul respectiv, mesajul înnoitor al unui Bach.

El Nacional, Caracas, 3 aprilie 1954.

PREFERINȚE REVELATOARE

În recentele discuții pe care le-am avut cu tinerii compozitori francezi mai reprezentativi ai generației ivite după cel de Al doilea Război Mondial, am putut observa la ei o ordine de preferințe,

Scanned with OKEN Scanner

aproape unanimă — în ceea ce se referă la opera marilor maeștri moderni — preferințe ce spun destul de mult cu privire la actualele lor orientări estetice. Pentru ei, creația muzicală, în acest secol, este dominată de personalitatea a *cinci mari*: Schönberg, Alban Berg, Webern, Bartók și Stravinski anterior lui 1924 (sau: anterior începutului etapei sale neoclasice). Preferința aceasta s-ar putea explica în felul următor:

A. Schönberg și Alban Berg — după părerea lor — au rupt funcțiile tonale clasice, deschizînd un cîmp de posibilități infinite pentru compozitor. (Acești doi au desfășurat, într-un oarecare mod, pentru arta sunetelor, un rol asemănător pictorilor cubiști de la începutul acestui secol în domeniile plasticii.)

B. La Webern se pătrunde într-un teatru de noi posibilități în ce privește «timbrul», «culoarea», «intensitățile variabile» și «durata».

C. Bartok a reușit să concilieze, într-un mod aproape miraculos, inspirația folclorică cu preocupările cele mai actuale, în ce privește ritmica, timbrul și structura.

D. Stravinski clasic este cel care începe cu *Petruşka* și se dezvoltă pînă la *Pulcinela*, incluzînd *Vulpoiul*, *Simfonia pentru instrumente de suflat*, *Istoria soldatului*, unele opere minore, și mai ales, *Sărbătoarea primăverii*. Finalul acestei ultime partituri, analizat neobosit de Olivier Messiaen în clasa lui de compoziție, deschide o eră nouă în ceea ce privește ritmul și funcțiunile sale. «Danse sacrale» este un pas important făcut în domeniile metricii, al «contrapunctelor metrice», al tratării ritmului.

Acestor *cinci mari* îi urmează un grup de compozitori extrem de stimabili, care reușesc, în parte, cuceriri de cel mai mare interes. Însă nu se poate afirma că au și creat un limbaj cu adevărat nou! Au fost, mai exact, artiști de tranziție, care au îmbogățit idiomul sonor, au adus un mesaj propriu, însă, în multe cazuri, au făcut uz de mijloacele de expresie din cele mai tradiționale. Se face o excepție, cu toate acestea, în ceea ce privește tratarea corurilor din anumite opere ale lui Darius Milhaud și a căutărilor sale în domeniul — restrîns, la urma urmelor — al politonalității.

Făcîndu-mă ecou la ceea ce tinerii muzicieni, pe care am avut ocazia să-i cunosc, declară, spun, discută, voi adăuga că toți aceștia profesează o admirație ferventă pentru Brahms; că pe Mahler îl consideră un mare precursor; că Ravel capătă mai mare importanță, pe zi ce trece, în aprecierile lor. În ce privește pe Debussy, îl preferă pe cel al lui *Khamma* al *Jocurilor* și al ultimelor partituri. În ce privește trecutul, ei nu se obosesc în a analiza operele lui Guillaumme de Machaut în a căror contrapuncte întîlnesc pre-

Scanned with OKEN Scanner

ocupări foarte asemănătoare celor ale lui Olivier Messiaen — mai ales, în operele unde liniile vocale sînt supuse diferitelor scări de valori, în ce privește durate și planuri.

Aici nu redau decît ceea ce am auzit pronunțîndu-se de cei mai buni compozitori ai Franței în convorbirile recente avute cu ei. Însă, dacă ținem seamă că idealurile și preocupările lor estetice le împart cu mulți muzicieni noi din Germania federală, faptul poate fi util pentru a înțelege mai bine sensul creației lor actuale. În definitiv, întreaga generație de artiști se definesc pe ei înșiși prin persistența a două sau trei idei centrale și a cîtorva preferințe revelatoare.

El Nacional, Caracas, 3 februarie 1956.

ÎMBĂTRÎNIRE RELATIVĂ

Într-un interviu publicat în chiar această pagină, un dirijor de orchestră ce ne-a vizitat de curînd arăta — poate cu alte cuvinte — că anumiți compozitori tineri consideră atonalismul și creatorii lui ca ceva aparținînd deja de trecut.

Lucrul acesta este atît de exact, încît unii critici din noua promoție au ajuns să afirme, ironic, că muzica lui Alban Berg, de exemplu, «nu este lipsită de un anumit melodism *à la Puccini*». Alături de un Anton Webern, care continuă să impună respect prin rigoarea sa, autorul lui *Wozzeck* capătă figură de artist plăcut, facil, în timp ce lui Schönberg i se azvîrle în față puținul său interes pentru problemele de ordin ritmic...

Însă lucrul acesta este foarte firesc. Dacă, pentru simplul amator de muzică, opera maeștrilor școlii vieneze rezultă o noutate, a cărei răspîndire reală începuse după Al Doilea Război Mondial, pentru profesioniști, buni cunoscători ai evoluției tehnicii din acest secol, anumite partituri, pe care încă le considerăm revoluționare, sînt situate în trecut — ele fiind cunoscute, analizate și criticate pînă la saturație.

Însă acest proces a fost probat mereu. Spre anul 1917, cînd publicul din lumea întreagă îl primea pe Debussy cu brațele deschise, căpătînd o cunoștință exactă despre realizările inovațiilor acestuia, proaspătul grup a Celor șase începea o cruciadă împotriva

Scanned with OKEN Scanner

esteticii impresioniste, opunîndu-i un ideal de «muzică cu orice preț» care nu va întîrzia să dea roadele sale. Debussy reacționase, la rîndul său, împotriva lui Wagner, cînd acesta era aclamat de toți melomanii Europei. Cînd *Arta fugii* ieși de sub tipar, acest monument al contrapunctului, abia dacă găsi un pumn de cumpărători. De ce ?... Pentru că, foarte simplu, în ultimii ani ai vieții lui Bach, muzica europeană se orientase spre un stil armonic ce punea noi probleme. Se reacționa împotriva contrapunctului, așa cum mai tîrziu se va reacționa împotriva clasicismului, împotriva wagnerismului, împotriva risipirii sonore a școlii impresioniste... De la bun început, nu era încă momentul de a se vorbi de o reacție vădită împotriva atonalismului vienez. Însă tinerii considerau deja achizițiile lor cu ochi critici. Știau tot ce îi datorează ; însă percepeau și ceea ce îi lipsea. În final, orbita creației unui Schönberg rămase ferecată pînă în ajunul trecutului război. Ceea ce însemna un răstimp de șaisprezece ani, de atunci. Tinerii de azi consideră această etapă ca atotcuprinzătoare și, într-un oarecare mod, depășită.

Îl văd pe Alban Berg, așa cum un Honegger, în 1936, putea considera producția unui Debussy... Este firesc ca publicul să afle cu întîrziere despre anumite realizări. Între operă și sala de concerte, se interpune un interval de așteptare, timpul necesar editării, premiera publică, luările la cunoștință ale dirijorilor și interpreților, ceea ce impun și ele o oarecare întîrziere în difuzare. În același timp însă profesioniștii se supun logicii celei mai desăvîrșite, adăugînd propriile lor căutări la ceea ce este deja obținut.

Dacă ceva ne arată vitalitatea muzicii contemporane, acest ceva este chiar avansul neîntrerupt la care asistăm, atît în domeniile expresive, cît și a tehnicii, din primii ani ai acestui secol.

El Nacional, Caracas, 25 mai 1956.

O NOUĂ ȘCOALĂ

În ultimul număr al lui *Buenos Aires Musical*, excelentul săptămînal pe care îl conduce prietenul nostru Enzo Valenti Ferro, ne oferă un foarte interesant articol al lui Heinrich Strobel, cu privire la «Noua Muzică». Acest articol nu are doar meritul de a evi-

denţia numele acelora ce pot fi consideraţi drept valori noi într-o ţară caracterizată, de multe secole, prin deosebita activitate în cîmpul artei sonore, ci ne dă o serie de informaţii extrem de curioase cu privire la o viaţă muzicală ce s-a desfăşurat pe o perioadă de cincisprezece ani, în condiţiuni cu totul anormale.

Cunoaştem, într-adevăr, că limitele estetice impuse de regimul hitlerist au promovat, începînd din anul 1933, un exod de muzicieni, dirijori şi executanţi germani. Erich Kleiber, ce atît de magnific a condus destinele Operei din Berlin, a emigrat în Argentina, Hindemith, în Statele Unite, unde curînd îl va urma Arnold Schönberg. Alţi maeştri iluştri s-au instalat în străinătate...

Însă s-a întîmplat ceva cu totul deosebit, în ciuda interdicţiilor regimului. Paul Hindemith începu să exercite o influenţă considerabilă asupra tinerilor muzicieni germani prin al său *Tratat de compoziţie*, «operă teoretică — ne spune Heinrich Strobel — în care a stabilit legile scriiturii muzicale, permiţînd discipolului să se pună la curent cu ceea ce, la lumina unei experienţe personale, trebuia să facă sau să evite.»

Cum operele noi produse în Franţa sau în Anglia nu pătrundeau în Germania, noii muzicieni au recurs la radio, aflînd, prin intermediul transmisiilor radiofonice, de existenţa unor partituri de Stravinski, Bartók, şi Honegger. Publicul, de partea lui, se afla complet dezorientat : cum nu avusese timp de a se familiariza cu anumiţi autori, repeta din auzite verdictele unei propagande oficiale după care Stravinski era un simplu cabotin *(sic)*, şi Schönberg un «nebun schizofrenic».

Însă, în ciuda dizgraţiei în care căzuse, lui Hindemith continua să i se acorde un mare respect, din cauza *spielmusiken*-urilor sale — muzici uşor de executat — pe care le scrie pentru ansamblurile de amatori şi mici societăţi filarmonice din Germania.

Pînă în anul 1948, autorul lui *Mathis pictorul*, absent din patria sa, a fost considerat ca marele muzician al epocii, şi în acelaşi timp, cel mai bun maestru de compoziţie.

Formarea grupului experimental din Darmstadt schimbase în mod brusc iluminaţia panoramei. Un curs ţinut de René Leibowitz, cu o senzaţională repercusiune, i-a îndreptat pe tineri spre drumuri noi, determinînd un abandon total al *Tratatului de Compoziţie* al lui Hindemith.

Aşa cum ne spune Strobel : «La întoarcerea în patrie a compozitorului, el a fost primit cu toate onorurile datorate rangului

său ; însă ascendentul său, pînă atunci nelimitat asupra tinerilor compozitori, se spulberase.»

În adevăr : azi Hindemith exercită o influenţă numai printre muzicieni de categoria a doua.

A rămas doar o simplă verigă a lanţului puternic scînteietor, prinsă solid, a postromantismului german care începe la Brahms... Tendinţa semnalată de Leibowitz, cu o extraordinară «abilitate dialectică», era, evident, cea de douăsprezece tonuri.

Însă Strobel ne arată că mulţi dintre tinerii săi discipoli au avut îndemînarea de a nu considera dodecafonismul ca un scop în sine, ci ca un punct de plecare spre noi posibilităţi. Acelaşi este cazul lui Karl Amadeus Hartmann, ce poate fi considerat astăzi un independent perfect, deloc tributar vreunui sistem, şi care a creat, la Munich, «ceva unic în Europa : „Muzică Vie", instituţie ce oferă miilor de ascultători execuţii exclusiv de opere moderne.» Alt «independent» este Hans Werner Henze, autor al unui balet, *Boulevard-Solitude,* ce a avut premieră la Hanovra cu un succes notabil. Grupul acesta este completat de Aloys Zimmermann, care după ce a călcat pe urmele lui Hindemith şi a lui Schönberg, a găsit un drum propriu, precum şi de Wolfgang Fortner, Giselher Klene şi Boris Blacher.

El Nacional, Caracas, 12 octombrie 1957.

MUZICĂ ITALIANĂ ÎN 1957

În ultimul număr din *La Table Ronde,* consacrat în întregime Italiei, aflăm un interesant articol al lui Claude Rostand, unde ni se oferă o panoramă foarte completă a muzicii italiene contemporane... La începutul muncii sale, criticul ne previne că nu se va referi la compozitorii care încă mai urmează, mai mult sau mai puţin credincios, pe urmele lui Debussy, Ravel, Malipiero sau Bartók, ci la aceia care în adevăr pot fi consideraţi ca reprezentanţii unei tendinţe înaintate şi în plină evoluţie. Printr-o fericită coincidenţă, o serie de eforturi convergente s-au cristalizat pe parcursul acestui an 1957, bogat în apariţii de operă importante şi semnificative.

Scanned with OKEN Scanner

Claude Rostand stăruie în fenomenul de «descentralizare» ce se observă în viaţa muzicală italiană. Descentralizare de neconceput în Franţa sau în Anglia, de exemplu, unde Parisul şi Londra tind să acapareze voinţele creatoare, în artă şi în muzică, favorizînd prea mult existenţa de «bisericuţe» supuse unor norme comune. În Italia, nu numai focarele vieţii muzicale sînt diverse şi numeroase, ci înşăşi compozitorii trăiesc în diferite oraşe ca Triest, Bolonia, Ferrara, Roma, Milano, Brescia, Veneţia, Torino, Verona, Florenţa, Neapole sau Palermo. O oarecare distanţă favorizează dezvoltarea acelor personalităţi ce nu se las tîrîte de ordinele unei şcoli sau grup. Însă nu din cauza aceasta individul scapă de anumite influenţe caracteristice unei epoci determinante. Astfel, Claude Rostand observă o tendinţă generală stravinskiană la muzicienii apăruţi prin anul 1940, tendinţă ce a fost substituită, după război, prin aceea că ei au început să se nutrească cu principiile estetice ale lui Schönberg, Alban Berg şi Anton Webern.

Faptul de a fi «descoperit», cu o oarecare întîrziere, muzica acestor maeştri, a fost foarte folositor pentru noua şcoală italiană. Compozitorii ei nu mai erau nevoiţi să repete eforturi ce fuseseră realizate perfect douăzeci şi cinci de ani mai înainte. Ei trebuiau să facă abstracţie de tot ceea ce, în sistemul atonal, putea să încline spre afirmarea unui nou academism. Trebuiau căutate «învăţămintele adînci», «prelungirile posibile» ale disciplinelor create de şcoala vieneză. Nu era vorba de a *schönberghiza,* nici de a *weberniza* muzica italiană. «Din contră : dacă tinerii acceptau anumite principii de bază —, ei munceau şi creau cu spirit independent, în cadrul unei totale originalităţi, păstrînd geniului tradiţional al Italiei caracteristicile sale proprii.» De aici faptul că, în ciuda distanţelor, a anilor scurşi, s-a ajuns a se stabili «un indiscutabil aer de familie» între operele lui Monteverdi, Verdi, Dallapiccola sau Petrassi.

Născuţi ambii în 1904, Dallapiccola şi Petrassi sînt, categoric, iniţiatorii noii tendinţe muzicale italiene. O cantată pentru un mic ansamblu de instrumente şi voce de soprano, cu text de Heinrich Heine, ce a avut premieră anul acesta, a reuşit să marcheze culminarea artei lui Dallapiccola, în timp ce Godofredo Petrassi, cu al său *Al cincilea concert pentru vioară şi orchestră* ; Bruno Maderna, dotat cu o puternică imaginaţie ; Luciano Berio şi Vittorio Fellegara, discipol al lui Petrassi, toţi aceştia au reuşit să completeze, în acest an, tabloul unei producţii deosebit de fecunde. Luigi Nono se

Scanned with OKEN Scanner

erijează deja ca avînd statură de tînăr maestru, cu ale sale *Întîlniri* pentru orchestră, și o serie de cîntece pe texte de Federico García Lorca, scrise recent. Se aude destul de mult și numele lui Roman Vlad, autor al unor notabile *Variațiuni concertante* compuse pe o serie atonală descoperită de Darius Milhaud în partitura operei *Don Juan* de Mozart. (Respectiva serie există, în adevăr, așa cum am putut să mă conving ; însă este mult mai puțin convingătoare și schönberghiană decît o alta, trasată precis într-un pasaj din mica operă de Alessandro Scarlatti *Născocirea inumană*, ce constituie o uimitoare profeție estetică.)

Astfel, anul 1957 a determinat, în Italia, căile precise ale unei producții muzicale deosebit de bogată și nouă în realizările ei.

***El Nacional*, Caracas, 26 octombrie 1957.**

CEI CE REVIN LA MATCĂ

Artistul de pe vremuri își începea cariera lipsit de cea mai mică dorință de a apare ca un inovator în fața ochilor contemporanilor săi. Odată ieșit din atelierul vreunui maestru, căuta în primul rînd să demonstreze că asimilase perfect învățămintele acestui maestru, ajungînd să-l egaleze în ce privește stăpînirea tehnicii. Apoi, personalitatea lui continua să se definească încetul cu încetul, prin meserie, ajungînd pînă la descoperirea unui limbaj propriu... De la jumătatea secolului trecut în schimb, artistul se preocupă încă de la început «să rupă cu trecutul», prea devreme însă pentru a căuta un nou idiom. După ce Wagner vorbise de o «muzică a viitorului», mulți compozitori s-au văzut obsedați de posibilitatea de a face saltul înainte ce putea să-i situieze în afara ariei de influență a mai marilor lor. Multe nume faimoase ilustrează această atitudine caracteristică a spiritului. Să ne reamintim diatribele lui Debussy împotriva lui Beethoven și Wagner. Și apoi, sentințele tendențioase ale lui Stravinski adresate lui Bellini și lui Verdi din *«La donna e mobile»* — modul acesta de a minimaliza pe autorul lui *Parsifal*. Și apoi, manifestele Celor Șase împotriva

Scanned with OKEN Scanner

lui Debussy. Şi acum, ostilitatea oamenilor tineri din Darmstadt împotriva anumitor precursori ai atonalismului.

Însă epoca noastră asistă, în contrapartidă, la un fenomen pe care în trecut niciodată nu l-am fi putut gîndi. Mulţi muzicieni, mulţi pictori, care şi-au început cariera ca autentici revoluţionari, distrugînd canoanele, azvîrlind lăncii împotriva tuturor academismelor, simt acum o misterioasă nevoie de a-şi căuta motive în tradiţie. Debussy îşi sfîrşeşte existenţa proclamîndu-se un moştenitor legitim ai maeştrilor francezi din secolul al XVIII-lea. După ce promovase adevărate scandaluri la Conservatorul din Paris, Ravel, direct responsabil al îndepărtării mai multor profesori, se înapoiază de la Primul Război Mondial aducînd un afectuos omagiu lui Couperin. Stravinski, care revoluţionase o întreagă epocă cu *Sărbătoarea primăverii*, declară acum că niciodată nu a fost străin clasicismului. Schönberg, în ultimii ani ai vieţii sale, se sili să demonstreze — cu o oarecare dreptate, trebuie să recunoaştem — că procedeele structurale ale muzicii sale proveneau direct de la cei din şcoala olandeză. Alban Berg, de partea sa, afirma că îi datora mult lui Puccini...

Cazul lui Hindemith este încă şi mai surprinzător. Tînărul căpcăun al expresionismului german, care spărgea pianele tinereţii sale cu *rag-time*-ul din *Suita 1922*, se erijează acum în apărător zelos al tradiţiei. Pe măsură ce trec anii, se arată mai devotat ansamblurilor de cameră, care întineresc climatul sonor al orchestrelor din secolul al XVIII-lea. Acest revoluţionar din prima oră, obligat să se expatrieze din Germania din cauza unei muzici pe care naziştii o calificau de «decadentă şi arbitrară», s-a predat unor adevărate experimente de laborator pentru a demonstra că atonalismul este ceva absurd şi că întregul adevăr sonor este cuprins în temperamentul tradiţional. În ce priveşte opera sa, după splendida reuşită a lui *Mathis pictorul*, a înclinat să se clasifice într-un fel de academism de tip nou. Aşa cum prea bine arăta recent criticul Carlo Coldarolli : «Tot ce face este de un profesionalism impecabil, însă care se repetă neîncetat. Cînd te familiarizezi cu acest limbaj, poţi prevedea aproape întotdeauna ce va veni în continuare. Într-un anumit sens el reaminteşte pe acei compozitori ai barocului de a căror meserie erau atît de siguri încît aproape că nu greşeau niciodată. Şi arta are nevoie uneori de o „eroare" genială.»

«Mie, vorbiţi-mi de clasici — spunea Picasso acum cîţiva ani ; ceilalţi nu mă interesează...» Debussy, continuator a lui Rameau.

Stravinski, credincios clasicismului. Alban Berg, aducînd omagiu lui Puccini. De ce se mîndresc atît de mult anumiți artiști ai acestei epoci căutînd să uite că au fost răspunzători ai unor adevărate revoluții estetice ? Poate că nu a fost un merit mare de a fi avut îndrăzneala de a le promova ? Cu toate că poate să ne placă mult *The Rake's Progress* lui Stravinski, trebuie să se recunoască că *clasicul* Stravinski — clasic în felul său — continuă să fie cel al *Sărbătorii*, al *Vulpoiului* și al *Nunților*.

El Nacional, Caracas, 16 iulie 1958.

Scanned with OKEN Scanner

Muzica în teatru

Scanned with OKEN Scanner

TRIANA * LA OPERA COMICĂ

Cucerirea Parisului de către Antonia Mercé, a fost atît de completă, atît de categorică, încît astăzi se spune în Luteţia : «a triumfa ca *Argentina*», aşa cum în urmă cu douăzeci de ani se spunea : «o glorie în stil Gabriele d'Annunzio.»

Această dansatoare nervoasă şi stilizată a cărui obraz are o putere de expresie incomparabilă, a trecut prin Havana în urmă cu mulţi ani, şi puţine au fost, atunci, spiritele sensibile care să înţeleagă geniul femeii slăbuţe şi brunete care dansa în faţa unui public indiferent şi distrat.

Anii au trecut.

Acum un an am văzut-o aclamată în micul teatru *Femina* din Paris.

Apoi a dansat în gigantica sală *Pleyel*, în faţa a cîtorva mii de admiratori.

Şi acum, în fruntea unei companii formată de ea, *Argentina* ne oferă o stagiune strălucită de dansuri spaniole în vastul şi venerabilul teatru al Operei Comice.

Mulţumită ei, ia fiinţă o nouă artă scenică de balet spaniol.

Pînă acum, numai Manuel de Falla cu *Amorul vrăjitor*, şi cu *Tricornul* scris pentru Baletele ruse, încercase să cultive în mod serios un gen condamnat de mai înainte la moarte, din lipsă de interpreţi.

Dar talentul dansatoarei Antonia Mercé a făcut posibilă o eflorescenţă fecundă de poeme coregrafice hispanice.

Anul trecut ne-au fost revelate partiturile, scrise special pentru ea, de Ernesto Halffter, Carlos Durán şi Carlos Esplá. Acum ne oferă mai multe balete noi, printre care se evidenţiază, prin de-

* Cartier celebru în oraşul Sevilla (N. tr.)

osebita lui calitate, *Triana*, realizat pe niște fragmente din *Iberia* lui Albéniz, orchestrate de Arbós și prezentat cu decoruri și costume de Néstor.

În general, operele pianistice pierd mult cînd sînt transpuse pentru orchestră. Este adevărat, combinațiile instrumentale scot în relief culoarea lor originală. Însă în ciuda acestui lucru, există aproape întotdeauna senzația că lipsește *ceva*, că ascultăm o muzică casabilă și neadaptată noilor sale mijloace de expresie sonoră. Numai un vrăjitor al timbrului ca Ravel ar fi putut orchestra, așa cum a făcut cu *Tablouri dintr-o expoziție de* Musorgski.

Cu Albéniz, Arbós a avut un noroc deosebit.

Iberia, concepută atît de admirabil pentru pian, sună cu plenitudine în versiunea sa orchestrală. Instrumentația faimosului dirijor spaniol este uneori puțin densă, însă nu e lipsită de culoare și de brio și, în primul rînd, nu aduce nici o vătămare modelului. Este o partitură foarte proprie pentru balet.

Ca spectacol, *Triana* rezultă a fi cel mai strălucitor lucru ce se poate imagina. Este adevărat că tema lui are defectul de a mobiliza un exces de pantomimă. Însă această greșeală se uită repede în fața miraculoasei mobilități a dansurilor, coloritul defilărilor, grația cîntecelor, și, mai ales, în fața admirabilului joc de castaniete a Antoniei Mercé. Decorurile lui Nestor au gust, și prezintă o curioasă deformație de perspectivă, care îi acordă o oarecare modernitate de suprafață, nu lipsită de farmec. În ansamblu, *Triana* este un succes complet. Este foarte în acord cu ce visase Albéniz. Și dansul spaniol îi transmite o prospețime folclorică, ce situează acest balet deasupra multor creațiuni coregrafice lipsite de valoare ce se obișnuia a se prezenta în vetusta sală a Operei Comice.

Sonatina lui Ernesto Halffter, reprezentată în același program, contrastează net cu focul artificial din *Triana*. În opera aceasta a discipolului lui Falla, totul este măsurat, dens. Partitura nu-și permite capricii de culoare. O construcție severă neoclasică girează destinele sale. Chiar cînd ritmurile spaniole izbucnesc în intriga ei, ele sînt tratate în gen Scarlatti. În baletul acesta vedem o prințesă în palatul ei, plictisită între altele și de cameristele sale, și o dansatoare spaniolă care risipește augustul urît cu farmecul ei ritmic. Fabula scenică era ceva fragil. Și noi am fi preferat baletele moderne ale rusului Diaghilev, dacă muzica lui Halffter nu ar fi fost fină și dacă Antonia Merçé nu ar cînta din castanietele sale cu farmec incomparabil.

Scanned with OKEN Scanner

Din programele *Argentinei* nu putea lipsi o nouă prezentare a *Amoruiui vrăjitor* a lui de Falla. Opera aceasta este neîndoios creaţia fundamentală a baletului spaniol. Pare aproape de necrezut că în epoca în care maestrul de Falla nu dispunea de trupe coregrafice analoage celor de azi pentru a anima partiturile sale, a avut ideea eroică de a proiecta muzica acestui poem, care este prima sa mare compoziţie modernă.

Afară de aceasta, *Amorul vrăjitor* este o reuşită chiar pentru libret deoarece motivează dansurile, ceea ce este destul de rar. Aproape toate *scenariile* de poeme dansate păcătuiesc prin a fi excesiv de literare. Acordă o prea mare importanţă mimicii — aşa cum se întîmpla în *Triana* — sau se arată pline de simbolisme nebuloase pe care publicul le percepe pe jumătate. *Amorul vrăjitor* este conceput în însăşi spiritul dansului. Istoria gitanei urmărită de o nălucă care o torturează şi se interpune în amorurile ei, nu poate fi decît coregrafică. Dansurile se succed pe o muzică care vibrează ca o coardă întinsă. O atmosferă de tragedie, de magie, de mistere se cerne peste protagonistele acestui roman de spirite rele. Se simt, dînd tîrcoale, forţe necunoscute. Şi cînd trilurile insistente, aprinse, pline de ardoare ale «Dansului», care pun pe fugă creaturile nevăzute ale nopţii, acest dans, la fel ca dansurile adevărate, are ceva de rit şi ceva de invocaţie.

În acest «Dans» interpretat de toţi pianiştii din lume, *Argentina* este de neimitat. În fiecare seară publicul Operei Comice o obligă să biseze, după un val de ovaţii formidabile. Aflîndu-se în mijlocul scenei, la marginea însăşi a rampei, dansatoarea se roteşte uşor în jurul ei făcînd ca silueta ei nervoasă să crească în penumbra estradei. Dansul ei este lent, precis, dotat cu un echilibru indefinibil ce se întrerupe în fiecare clipă pentru a reîncepe din nou. În Antonia Mercé totul dansează cu o personalitate proprie : braţele colţuroase şi gingaşe, faţa care se contractă sau destinde într-o zecime de secundă, corpul care oscilează pe o axă ideală situată la înălţimea genunchilor, picioarele agile şi subţiri. Tocurile sale accentuează anumite cadenţe cu o percuţie autoritară şi umană. Castanietele sale au o bogăţie sonoră de orchestră. Şi dansul se profilează, devine sinuos, sare, se îndoaie, se tîrăşte, se lansează, se roteşte, se întinde, izbucneşte, strigă şi se năpusteşte la insistenţa furioasă a unui acord, în plină frenezie de mişcare şi ritm.

Antonia Mercé se poate lăuda de a fi cucerit, ca foarte puţine artiste din lume, publicul Luteţiei.

Cărteles, 4 august 1929.

Scanned with OKEN Scanner

AMINTIREA UNEI MARI DANSATOARE

Acum douăzeci și cinci de ani, la Nisa, o doamnă ieșea la plimbare cu automobilul său... Deodată, motorul se opri și mașina se bloca la marginea șoselei.

— Crezi că va dura mult reparatul ? — își întreabă șoferul.

— Cîteva minute doamnă, nu mai mult ! — i se răspunde. Și imediat motorul pornește, cei doi urcă și mașina se pune în mișcare.

Însă în același timp șoferul aude un strigăt de groază. O lungă *écharpe* de mătase, pe care doamna o purta la gît, în felul unui fular, se prinsese de axa unei roți a automobilului strangulînd-o. Și iată că la spitalul cel mai apropiat este dusă o spînzurată, lipsită de viață...

În felul acesta absurd a murit una din artistele cele mai extraordinare ale tuturor timpurilor : Isadora Duncan.

Isadora Duncan aparținea acestui grup de «monștri sacri» pe care nu am avut norocul s-o cunoaștem, însă pe care părinții noștri și-o amintesc încă, cu o fervoare pe care trecerea anilor nu a micșorat-o.

Isadora, la fel ca Eleonora Duse, la fel ca Sarah Bernhardt, a constituit uimirea epocii sale.

Născută la Baltimore — oraș atît de strîns legat de destinul lui Poe —, nordamericană de cea mai curată speță, a traversat, într-o zi, Oceanul, pentru a promova o renaștere a dansului antic.

Cînd baletul începea abia să se elibereze de academismul Teatrului Imperial din Petersburg, vegetînd la Opera din Paris, ca un *divertisment* academic, lipsit de viață, pe care îl uitaseră pînă și compozitorii de o oarecare importanță, Isadora Duncan produse o revoluție atît de profundă în lumea dansului încît și astăzi asistăm la evoluția teoriilor ei... Pentru că, nu trebuie să uităm că, chiar combătută violent de Diaghilev și coregrafii lui, Isadora Duncan sfîrși prin a-l cuceri spiritual pe Fokin. Fără ea — excentrica americană, cea «lipsită de tehnică», revoluționara în picioarele goale — nu am fi cunoscut aceste două realizări de frunte ale baletului modern, care sînt *Dafnis* și *Chloe* de Ravel, și *După amiaza unui faun* de Debussy-Nijinski.

Isadora ne-a vorbit, în extraordinarele sale memorii, despre lungile sale meditații, la Louvre, în fața vitrinelor tanagrelor și a vaselor cretane, pe ale căror argilă erau fixate pentru totdeauna gesturile marelui dans mediteranean — ceea ce face să credem că obîrșia lui se află în epocile întunecate ale misterelor poseidonice. Ne-a povestit de asemenea cum, ducîndu-și investigațiile pe un teren

situat mult mai departe de dansul superficial al acelor zile, a întîlnit sursa întregii dinamici corporale în plexul solar. Pentru Isadora dansul trebuia să se consubstanțializeze cu *Simfonia* și cu *Oda* muzicală. Și de aceea, stabilind legături niciodată puse la îndoială de-a lungul timpului, această minunată femeie a ajuns să interpreteze, într-o ușoară tunică grecească, fără altă podoabă decît frumusețea propriului trup, muzici atît de pure, atît de excelente, ca fugile lui *Bach* sau părțile de *andante* din simfoniile lui Beethoven. Ea a fost un geniu coregrafic, un spirit al dansului, care a umplut o întreagă epocă cu arta sa. Memoriile sale — scrise, în realitate, sub dictarea ei, de un ziarist nordamerican cu numele de Douglas Mc Rose —, cu paginile sale naive, cu povestirea unor aventuri comice, ca aceea în care ne istorisește dorința ei de a trăi cu excesiv de timidul André Baunier, este un document uman, de prim ordin. Cei care au reușit s-o admire, la Paris, la Berlin, la Viena, la Londra, păstrează despre ea o amintire de neșters.

Astfel, acum douăzeci și cinci de ani, femeia care cunoscuse teribila încercare de a afla că fiii ei, Patrick și Dubi, se înecară în Sena — în 1913 —, murea în urma unui accident atît de rar, atît de absurd, ce nu se mai produsese un altul asemănător într-un sfert de secol.

El Nacional, Caracas, 22 august 1952.

O STAGIUNE WAGNERIANĂ ÎN 1896

Printre scrierile postume ale lui Romain Rolland publicate recent, se întîlnesc niște pagini deosebit de interesante, în care autorul lui Jean Cristophe ne povestește impresiile sale de la o stagiune la Bayreuth, în 1896... Marea umbră a lui Wagner domină încă micul oraș bavarez, unde într-o zi înălțase Teatrul Festivalurilor, realizînd prin aceasta visul vieții sale. Încă mai este prezentă Cosima ; încă mai sînt prezenți unii dintre martorii principali ai gloriosului său crepuscul, ce obișnuiesc să se întîlnească pios în salonul vilei Wahnfried, în jurul relicvelor maestrului... Romain Rolland se afla la Bayreuth din devoțiune față de o operă pe care o cunoaște — ne asigură — «notă cu notă». Și cu toate acestea, nu-i scapă să-i privească pe oficianții cultului wagnerian cu o oarecare ironie.

Scanned with OKEN Scanner

Odată gigantul mort, în acest spațiu se furișase un spirit de sfîrșit de secol, care nu scutea prețuirea sublimului de o oarecare curiozitate naivă.

La mașina de manevrat decorurile, se adăugaseră mijloacele aduse de vrăjitoarea Electricitate — aceeași care va domni, simbolic, patru ani mai tîrziu, la Expoziția din Paris —, cei care ieri fluieraseră pe autorul *Parsifal*-ului, veneau acum în grupuri ; pentru a se extazia în fața giganților tetralogiei, și a biciui vîrtos pe toți acei ascultători care nu afișau acea purtare demnă pe care o are un participant la un serviciu religios.

Primul lucru care îi atrage atenția lui Romain Rolland este comerțul cu nimicuri, cu mărgele, cu false relicve suscitate de cultul wagnerian. Există aici magazine speciale unde se vînd «cravate á la Wagner» — dintr-o mătase bogată, neagră, probabil — cu portrete ale muzicianului stampate pe nod. Există servicii de masă, din argint, marcate cu efigia geniului. Căluței de Brunhilda, pentru a servi drept amulete. Busturi. Amintiri. Ace de cravată «stil Niebelungi» — oameni care-și cheltuie energiile, mai exact, la realizarea unor țeluri titanice, dacă nu la forjarea unor săbii invizibile...

În scenografia dramelor, se realizează inovații : în loc de a coborî cortina, între scene, se procedează la înălțarea unor cortine de fum colorat ; fiicele Rhinului, departe de a aluneca pe șine uleioase, ca în vremurile bune, se scufundă, atîrnate de sîrme, de pe înălțimea sofitelor pînă la nivelul rampelor, realizînd vertiginoase traiectorii aeriene, demne de acelea care îi făcură faimoși pe frații Codona...

Încîntați în fața posibilităților mașinii moderne de manevrat decorurile, directorii Teatrului din Bayreuth uzează într-un mod nemaipomenit de ea, mînați de un entuziasm aproape infantil. Se presimt zilele din Loie Fuller ; se prevedea nașterea cinematografului.

Serile, se organizează recepții la vila Wahnfried. Și acolo, ne povestește Romain Rolland, pentru a căuta să se apropie de sonoritatea orchestrală a lui Wagner, anumiți pianiști cîntă uverturile sale cu un elan de tăietori de păduri înverșunați să doboare un copac centenar. «În aceste serate se cîntă la pian — ne povestește scriitorul — într-un stil ce nu s-a mai văzut nicăieri.» Lîngă instrument, acoperită pe cap cu văluri negre, Cosima Liszt simulează că visează, în plin fast, cu privirea pierdută, cuprinsă toată de amintiri... Despre fiicele lui Wagner, în schimb, Romain Rolland trasează niște portrete încîntătoare, analizînd foarte pătrunzător caracterele lor. O reprezentație a *Aurului Rhinului*, executată fără

întrerupere și fără antracte (!) îi pune pe auditori la o probă de rezistență excesivă. Se admiră, în schimb, în fața realismului unui *Siegfried* unde spiridușul Mime, diform, cu picioare curbe, cu chip de sperietoare, capătă puterea unei vrăji telurice...

Foarte interesante sînt paginile inedite ale lui Romain Rolland, prin aceea că ne oferă o cronică a primelor timpuri wagneriene — cînd cultul lui împărtășit de milioane de melomani, era apărat cu aceeași energie cu care directorii lui o întrebuințară în a-l nega, cu puțin timp în urmă.

El Nacional, Caracas, fără dată.

STRĂLUCIREA BAYREUTH-ului

Ni se anunță apropiatele festivaluri de la Bayreuth, festivaluri ce diferă de cele din Florența, din luna mai și de cele din Salzburg, dintr-un singur motiv. Și motivul este că, la Florența, în orașul prinților-episcopi, programele se schimbă în fiecare an, iar peregrinul-meloman se află în fața vreunei surprize, chiar dacă este vorba, chiar acolo unde există un cult al lui Mozart, de o execuție a *muzicilor* lui dintre multe posibile, sau de a face cunoscut unele partituri mai puțin cîntate ale autorului *Flautului fermecat*. Pe afișul teatrului, desenat de Semper, în schimb, figurează doar titlurile neschimbate ale *Maeștrilor cîntăreți*, *Tristan*, *Parsifal* și a actelor tetralogiei — cu noutatea relativă, în acest an, a unui *Lohengrin* întinerit de scenografia lui Wieland Wagner.

Acum mai bine de șaizeci de ani, Friedrich Nietzsche, convalescent după boala sa wagneriană, consolat destul de rău de o *Carmen* ce nu mai sfîrșea în a-l face fericit, clama :

> Puterea de seducție a lui Wagner atinge minunea... O, bucuria de șarpe cu clopoței a bătrînului maestru cînd a văzut copiii venind fuga la el !... Ah, bătrîn bandit ! Entuziasmează tineretul nostru, entuziasmează și pe femeile noastre, pentru a-le tîrî în caverna lui. Ah, bătrîn Minotaur ! Cît de mult ne-ai și costat ! În fiecare an atrage în labirintul său niște trenuri arhipline de tinere frumoase, de tineri din cei mai frumoși, pentru a-i devora acolo. În fiecare an Europa întreagă lansează același strigăt : Să pornim la Creta ! Să pornim la Creta !...

Și în altă parte adăuga :

Geniul său inventiv se întrece în arta de a stimula pe cei care sînt pe jumătate morți. A devenit maestru în hipnotism : dobară pe cei mai puternici, așa cum sînt doborîți taurii... !

Au trecut mai mult de șaizeci de ani de cînd Nietzsche scrise *Cazul Wagner*, patetică jelanie de renegat ce nu găsește, în timp ce caută să se consoleze de ce pierduse, ceva care să poată compensa veselia ce i-o procura prima sa religie estetică.

«Îl detest pe Wagner — strigă — însă nu pot suporta altă muzică !» Și se justifică ceva mai încolo, de la această capitulare, spunînd :

«Fie ce o fi... trebuie să începi prin a fi wagnerian.»

Au trecut timpurile cînd opera lui Wagner constituia, pentru anumiți oameni eminenți, o adevărată problemă de conștiință. Au trecut anii cînd se renega credința în *Parsifal*, ca cineva care părăsește — cu perplexitate, cu sfîșieri — sînul unei adorații.

Însă ceva nu se poate nega : Bayreuth continuă să exercite o putere de atracție irezistibilă asupra tuturor oamenilor din lume. Acolo nu se mai îndreaptă lumea pentru a discuta sau a se extazia ; nimeni nu mai consideră *Parsifal* drept un sacru mister muzical... Însă, după ultimul război, a renăscut prestigiul marei mitologii wagneriene. Bayreuth este locul unde se află vila Wahnfried, unde nu cu mult timp în urmă trăia Cosima Liszt. Orașul bavarez este locuit de stafiile lui Luis de Bavaria — cîntat de al nostru Rubén Darío —, de Emile Ollivier și de Blandina, de Von Bülov și de Judith Gauthier, de filozoful *Originii tragediei* și de toate acele personaje fabuloase — cîntăreți, esteți, muzicieni, poeți, pictori — ce se învîrteau în orbita lui Richard Wagner. Bayreuth a fost, în definitiv, locul unde arta fusese luată mai în serios, în întreg secolul al XIX-lea. A fos locul unde *Simfonia a noua* a sunat, într-o zi memorabilă, cum niciodată nu mai sunase înainte... Și pînă la noi ajunge această importanță bayreuthiană, oferindu-ne ca un dor al paradisului pierdut...

Astfel, după mai mult de șaizeci de ani după ce Nietzsche scrisese pamfletul său faimos, sîntem dispuși să ne lăsăm devorați, o dată în plus, de «bătrînul Minotaur», clamînd, la fel ca oamenii timpului său : «Să pornim la Creta ! Să pornim la Creta !»

El Nacional, Caracas, 16 iunie 1953.

Scanned with OKEN Scanner

PRIVIRI SPRE BAYREUTH

Bayreuth și-a deschis din nou porțile. Și «cu ocazia celei de a șaptezecea aniversări a morții lui Wagner», ne spun anumiți critici, Teatrul Festivalurilor a prezentat *Lohengrin* cu o scenografie pe de-a întregul renovată, de Wieland Wagner, nepot al compozitorului. Ceea ce nu înțeleg prea bine este de ce s-a ales pentru a comemora o aniversare wagneriană destul de solemnă, o partitură pe care autorul ei, în plină maturitate, o considera, cu un oarecare dispreț, drept mult inferioară celor din tetralogie sau din *Tristan*. Cunoscută după propria lui exprimare cu privire la *Lohengrin* și *Tannhäuser*, în care tratează pe cei doi eroi ai lor de «nedemni milogi», buni doar pentru a cerși bani în teatrele lirice ale lumii. O dată găsit marele și vastul său accent liric, definită personalitatea sa, stăpîn pe forțele și voințele sale, Wagner critica aspru anumite partituri ale sale pe care le considera drept simple și în treacăt pregătiri pentru ceea ce mai tîrziu va germina în spiritul lui. Acest proces psihologic este foarte obișnuit mai ales la artist, cînd opera acestuia acuză o hotărîtă evoluție. Nu cred că Debussy din *Martiriul Sf. Sebastian* ar fi avut o predilecție aparte pentru *Petite suite*, așa cum nu ar fi avut nici Schönbergul *Așteptării* pentru primele sale *lieders*.

De altminteri nu sînt din acei care, pentru a iubi pe *Tristan*, *Maeștrii cîntăreți* sau *Parsifal*, disprețuiesc partiturile din *Tannhäuser* și *Lohengrin*. În ciuda faptului că răspund unei mecanici lirice mai tradiționale, cu scenele sale de ansamblu, cu pasajele sale concertante și cu paginile corale ; în ciuda faptului că au unele pasaje triviale, aceste opere cuprind deja, în schiță, o serie de trăsături ce se vor desfășura în mod magnific în viitorul panteon wagnerian.

Cutare fluier de păstor, din *Tannhäuser*, este anticipat surprinzător la cornul englez din actul al treilea din *Tristan* ; cutare pasaj din *Venusberg* cuprinde, potențial, un întreg episod din *Parsifal*. În *Lohengrin*, pe lîngă aceasta, schițează o temă admirabilă, ce va fi expusă, într-o formă sublimă, în farmecul Sfintei Vineri... Pe deasupra, independent de muzică, simbologia wagneriană, marile sale teme afective, ideile fundamentale ale gîndirii sale poetice, arată deja, cu o deosebită elocvență, în aceste opere de tranziție, încă mai multe opere decît drame lirice : dilemă și contrast al adorației și al amorului uman ; omul angajat în misiunea propriei sale

Scanned with OKEN Scanner

perfecțiuni ; mistică a misiunii transcedentale, și, în primul rînd, această constantă a renunțării, ce se manifestă, într-un mod aproape patetic, de-a lungul întregii opere ; renunțare a lui Wotan, renunțare a lui Hans Sachs, renunțare a lui Parsifal, care nu sînt decît sublimări filosofice, psihologice, despre renunțarea olandezului zburător și a lui Tannhäuser peregrin, purtînd toiagul și pelerina...

Wagner putea să nu iubească anumite opere ale sale de tinerețe. În toate acestea zăcea, desigur, sfîrșitul wagnerian — cel care se va manifesta din plin ani mai tîrziu — cu o surprinzătoare forță. Ceva în plus : mă îndoiesc că mulți artiști au purtat în carnea lor, în timpul anilor de ucenicie și de căutări, germenii unei atît de mari creații viitoare.

El Nacional, Caracas, 12 septembrie 1953.

ZARZUELE

Firmele producătoare de discuri s-au arătat, în ultimul timp, prodigioase în editarea de zarzuele. Lucrul acesta a umplut un gol important din repertoriul muzicii ușoare care, dacă era foarte complet în ce privește operele vieneze și nordamericane, lăsate deoparte, pentru mult timp, un gen dotat cu o lungă istorie în teatrul liric spaniol.

Printre compozitorii hispanici din anii trecuți, a existat o atitudine curentă de a proclama un dispreț hotărît pentru zarzuelă. Aceasta se datora succesului constant al ei în orașele Spaniei și ale Americii Latine, într-o epocă puțin propice execuției unor opere de înalt conținut. Însă, de atunci, odată cu multiplicarea orchestrelor simfonice, cu creșterea publicului amator de muzică clasică, modul de a privi problemele a variat cu totul. Autorii de zarzuele nu mai erau priviți ca artizani ai unei partituri ce aspiră doar a cîștiga aplauze, alintînd lenea auditivă a spectatorilor amatori de lucrări ușoare și frivole. S-a recunoscut că în aceste producții de gen minor există pagini de o excelentă calitate muzicală, și, de la un Gustavo Pittaluga, care a reinstrumentat partitura *Apă, siropuri și rachiu*, pînă la Ataúlfo Argenta, care ne-a dat o interpretare vioaie a *Verbinei Palomei*, s-a consolidat un criteriu de dreaptă estimare,

asemănător celui pe care îl observă un Erich Kleiber, un Clemens Krauss, față de valsul vienez.

O audiție de zarzuele scrise în epoci diferite, ne relevă o serie de trăsături distractive, în ce privește elaborarea stilurilor lor. Este evident, pentru a începe, că atunci cînd zarzuela își depășește cîmpul ei pentru a căpăta accente patetice, mai proprii muzicii grele, pierde mult din grația și ușurința ei. Metalele wagneriene din *Zburdalnica* nu se află la locul lor, precum «Rugăciunea pentru Sfînta Fecioară» din *Giganți și căpățînoși*, într-o amabilă grosonolănie scenică. Cînd autorul de zarzuelă se gîndește la operă și, mai ales la opera italiană — își pierde toată grația. Începe să lucreze un gen hibrid, și rămîne la jumătate de drum între piața Cebada și Teatrul Real. Însă cînd se menține în cadrul tipicului spaniol, ne oferă gingașele expresii ale unui gen delicios, unde există, uneori, adevărate dibăcii de scriitură vocală și de instrumentație.

De aici faptul că, după multe confruntări, *Verbina Palomei* de Tomàs Bretón continuă să se prezinte ascultătorului de astăzi ca o operă măiastră a zarzuelei. De la duo-ul lui don Hilarión și don Sebastián, conceput ca o autentică pagină de operă bufă italiană, pînă la apoteoza finală, totul este reușită, farmec de excelent stil, în tratarea vocilor și a orchestrei. În urmă, cu toate că avînd mai puține ambiții, se situează Federico Chueca, cu *Apă, siropuri și rachiu* — cu toate că Friedrich Nietzsche, după ce ascultase *La Gran Via* într-un teatru italian, afirma că autorul unei asemenea muzici «nu putea fi decît un mizerabil». Însă filozoful *Originii tragediei* și a lui *Ecce Homo* nu înțelegea nimic din zarzuele. Din contră, rămăsese încîntat cu faimosul trio, în care prostănacul de Serafin cîntă iubitei sale : *Ești demnă, prin educația ta/ de a ocupa o mare poziție ; / și vei fi guvernator / la Cuenca sau la Castellón. Tu, veșnica mea mîngîiere vei fi.../* La care răspunde, leneșă, o cumătră : *Dacă nu ești la fel ca și ceilalți...*

Alături de acești clasici ai genului, *Cîntecul uitării* rezulta sărac în ciuda succesului lui mondial, în zilele premierei —, prin dorințele autorului a unei «modernități» ce datorează prea mult lui Puccini din *La boheme*. Serrano a comis aici, odată în plus, eroarea de a se îndepărta de tradiția lui Chueca și Bretón — maeștri indiscutabili ai zarzuelei, împreună cu Amadeo Vives.

El Nacional, Caracas, 5 mai 1954.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNAPOI LA OPERĂ

Secolul al XIX-lea a fost secolul operei şi al dramei lirice, şi, în general, al celei mai mari înfloriri a tuturor genurilor teatrului muzical. Tocmai de aceea, reacţionînd împotriva unui anumit spirit romantic, compozitorii apăruţi după 1910 au proclamat nevoia de a se reveni la marile forme ale muzicii, căutînd să cerceteze problemele creaţiei cu spirit clasic. De aici faptul că, prin anul 1928, programele de concerte denumite atunci «de avangardă» obişnuiau să ofere ascultătorului un itinerar sonor ce mergea, prin intermediul temperamentelor franceze, germane sau slave, de la fuga la concerto grosso, de la ricercare la sinfonietta. Şi, de la bun început, a vorbi de operă în zilele acelea însemna să te expui a fi privit cu milă de către cei bine informaţi.

Cu toate acestea, unii dintre muzicienii moderni, puţin doritori de a li se impune consemne şi interdicţii, continuau să creadă că drama lirică, opera bufă, cantata dramatică, nu erau genuri moarte, avînd în vedere că răspundeau uneia din cele mai vechi exigenţe artistice ale omului. Într-o zi, aflîndu-se în casa unor prieteni, eminentul dirijor Erich Kleiber — pe atunci dirijor al Operei din Berlin — a fost avertizat că din moment în moment trebuie să sosească «un pisălog», ce umbla cu o partitură de neînţeles sub braţ, şi că îi obliga pe toţi s-o asculte.. A fost suficient acest aviz rău intenţionat, pentru ca Kleiber să-l primească cu cordialitate pe musafirul nedorit. Cîtva timp mai tîrziu, opera avea premieră chiar sub conducerea lui. Era vorba de *Wozzeck* de Alban Berg.

În ciuda faptului că ea fusese executată în unele oraşe din Germania, şi apoi din Uniunea Sovietică, această operă avu un succes limitat în momentele acelea. Curînd era retrasă de pe afişe, şi timp de mulţi ani rămase o partitură cunoscută şi comentată doar de puţine persoane ce erau la curent cu producţia muzicală contemporană.

Afară de faptul că *Wozzeck* cunoştea rezistenţa care se opune oricărei concepţii cu adevărat noi, mai era şi victima dispreţului în care căzură genurile lirice la începutul acestui secol. Acest dispreţ expus la început în manifestele compozitorilor neoclasici, trecuse la public, ca o noţiune facilă, ducînd pe multe persoane să declare că opera murise, că este un gen fără raţiune de a exista, o artă convenţională şi falsă, rămasă definitiv în trecut.

Scanned with OKEN Scanner

Şi, deodată, cînd genurile lirice păreau mai discreditate, iată că ne vedem în prezenţa unei adevărate întoarceri a operei. Însă nu a operei romantice, nici a verismului italian, nici a teatrului liric de expresie convenţională. Este vorba de opera autorilor moderni, cea care se impune acum în faţa oricărui public, cu o şansă pe care nu am fi crezut-o acum cîţiva ani : Opera pe care autorii înşişi o considerau «dificilă», de-a dreptul nepopulară, ajungîndu-se a se admite, chiar de mulţi teoreticieni, că «se pierduse simţul teatrului muzical» ; că problemele de expresie puse în faţa compozitorului actual nu se potrivesc cu un gen ce îşi aflase desfăşurarea sa deplină în romantism.

Zece ani după moartea autorului său, *Wozzeck* întruneşte sute de reprezentaţii în faţa unui public foarte divers, ajungînd să se impună ascultătorilor atît de ataşaţi de anumite tradiţii vocale aşa cum sînt italienii. Treizeci de ani după premiera nefericită e *Dragostei celor trei portocale,* opera bufă a lui Prokofiev, asistăm acum la un succes de casă senzaţional la New York. *Petre Grimmes* a lui Benjamin Britten a fost aclamat în toate părţile. Operele lui Menotti — *Consulul,* — în special — sînt reprezentate la Paris, la Londra, în oraşe din Statele Unite. Milhaud reuşeşte să obţină primul mare succes teatral din cariera sa cu *Bolivar,* avînd premieră la Opera din Paris. În versiunea ei scenică *Ioana pe rug* de Honegger a obţinut în toate părţile un triumf atît de remarcabil, încît a creat un adevărat gen dramatic muzical cu ingenioasa şi eficienta întrebuinţare simultană a cuvîntului cîntat şi a cuvîntului vorbit. După ce şi-a văzut reprezentată *Privighetoarea* — poveste lirică — la Buenos Aires, după o uitare a ei de mai mult de treizeci de ani, Igor Stravinski, care nu pierde niciodată ocazia de a domina tendinţele timpului său, scrie o operă de mare anvergură : *The Rake' s Progress.*

Toate faptele acestea ne pun în prezenţa unei adevărate renaşteri a genurilor lirice — reacţie ce era de aşteptat, după seceta voluntară a atîtor partituri neoclasice care,în multe cazuri, s-au servit doar de procedeele marilor maeştri, fără a găsi nervul, invenţia, şi nici esenţa acelei muzici.

El Nacional, Caracas, 2 iunie 1951.

Scanned with OKEN Scanner

ISTORIA «TEATRULUI REAL»

Așa cum epoca lui Filip al II-lea poate fi evocată în măreție și în tragedie ; așa cum cea a lui Filip al IV-lea ne apare aspră și puternică, în ciuda dezastrelor politice, a doua jumătate a secolului al XIX-lea spaniol este epoca pe care nimeni nu o poate lua în serios. Se asistă, în Peninsulă la evenimente grave ; și cu toate acestea ceea ce se întîmplă acolo, în aceste decade, ne invită mereu să fim de acord cu tonul zeflemitor cu care Valle-Inclán ia în considerație faptele în cele mai bune pagini ale sale din *Ruedo Iberico*. Există ceva, sub clopotele lui San Francisco el Grande, ce dezactualizează lucrurile, roade noutățile, frînează obiceiurile și gusturile, făcînd ca ceea ce e normal în alte părți, ceea ce e admis și apreciat, să se transforme aici în ceva straniu, exotic, rău situat într-o ambianță ce trăiește în acord cu calendare a căror date nu coincid niciodată cu cele ale calendarelor întrebuințate la Paris, Londra sau Viena. Astfel, cînd nimeni în Europa nu mai pune în discuție muzica lui Wagner, există scriitori eminenți spanioli care o califică de *oribilă*, atunci cînd acești oameni de litere nu trîmbițează orgolios neînțelegerea lor față de ea, așa cum însuși Valle-Inclán o face în celebrul paragraf din una din *Sonatele* sale.

Lucrul acesta este destul de evident la lectura recentei și distractivei cărți a lui José Subirá, consacrată *Istoriei și anecdotarului Teatrului Real din Madrid*. De mult timp de cînd nu m-am distrat atît de mult cu o carte care, mai mult decît istoria unui teatru faimos, este istoria a șaptezeci și cinci de ani din viața unui oraș văzut din cea mai mare răscruce artistică a lui. În descrieri vii, în care însuși autorul nu-și ascunde ironia în fața faptelor, se asistă la inaugurarea *Real*-ului, în prezența Isabelei a II-a, la 19 noiembrie 1850, cu *La favorita*. Cu ocazia aceasta, Bretón de los Herreros și cubaneza Gertrudis Gómez de Avellaneda își desfășoară lirele pentru a intona cîntece în care fluviul Manzanares este asemuit cu Sena, Tamisa și cu izvorul Castalia. Don Pedro Antonio de Alarcón, cel din *Finalul Normei*, compară pe doamnele ce asistă la festivitate cu «flori ce își deschid caliciul lor la primul ciripit al păsărilor, pentru a primi soarele revelator al frumuseții lor (...) aruncînd priviri de zahăr topit» (sic). În 1866 se prezintă *Don Juan* de Mozart ; însă cum în Spania acelor zile totul trebuie făcut într-un mod deosebit, opera măiastră, universal cunoscută, este oferită publicului în felul următor : *Don Juan Tenorio, dramă semiserioasă (sic), cu muzică de «maestrul» Mozart*.

Scanned with OKEN Scanner

După Restaurarea burbonică, este văzut Tamberlick, idolul epocii, cîntînd un cîntec intitulat *Viva Hernani !*, mascat în Sancho Panza (?). Cum orașul strugurilor ursului (Madrid n.tr.) nu reușește să se pună la zi, *Rienzi*, prima operă a lui Wagner ce este ascultată acolo, ajunge la Real la treizeci și patru de ani de la premiera sa în alte părți. Se asistă apoi la triumfurile marelui Gayarre. Ani mai tîrziu don Antonio Cánovas del Castillo este nevoit să expatrieze pe frumoasa cîntăreață Adela Borghi, al cărui corp «părea modelat de mîinile lui Donatello» — după părerea autorizată a contelui Romanones —, pentru delictul de a fi aprins în flăcări inima regelui Alfonso al XII-lea.

José Subirá vorbind despre ultimele stagiuni ne povestește un fapt ce mie mi se pare foarte delicios : în ianuarie 1914, are premieră *Parsifal*. Conducerea orchestrei este încredințată dirijorului spaniol José Lasalle, spectacolul începînd seara la ora cinci fără un sfert, cu o pauză de două ore — stil Bayreuth — între primul și al doilea act. La ora nouă se reia spectacolul. Însă ascultătorii își dau seama, și aceasta pe la miezul nopții, că reprezentația este foarte departe de a lua sfîrșit. Cei care cunosc opera, ascultînd-o prin alte părți, se privesc cu spaimă. Ce s-a întîmplat ? Foarte simplu, dirijorul Lasalle conducea o partitură caracterizată prin încetineala ei, cu o încetineală mult superioară celei prevăzute de propriul Wagner !...

Un *Parsifal*, care, în loc de patru ore, durează mai mult de cinci, ar fi fost un subiect magnific pentru o povestire de Franz Kafka.

El Nacional, Caracas, 28 iunie 1951.

O ÎNTÎLNIRE LA SCALA DIN MILANO

Cînd se vorbește de triumful obținut de vreo partitură «dificilă» în fața unui public european ; cînd se afirmă, de exemplu, că Herman Scherchen a primit o ovație de cincisprezece minute, la Stuttgart, dirijind pentru prima oară *Dansul în jurul vițelului de aur* de Schönberg, se găsește întotdeauna cineva care să schițeze un gest sceptic, ca și cînd ar vrea să zică : «Bine ! Foarte bine ! Un mare succes, în fața unei audiențe compusă din muzicieni, critici, lume ce este la curent cu ultimele evenimente estetice... dacă nu cumva este

Scanned with OKEN Scanner

vorba de snobi. Lucrul acesta nu demonstrează nimic. Trebuie văzut, cum va fi primită această operă de către marele public. Numai asta contează...»

Şi în faţa acestei obiecţii, se naşte o dispută eternă între ascultătorul «informat», îndoctrinat de mai înainte de reviste şi discuri, şi ascultătorul lipsit de cultură muzicală, care savurează o simfonie pentru că îi plac temele, fără să meargă mai departe de ceea ce ea îi poate oferi, în ce priveşte satisfacţia auditivă, o receptivitate de tip hedonistic. În această dispută, cei doi adversari au dreptate : Ceaikovski împotriva lui Debussy ; Saint-Saëns împotriva lui Stravinski. Însă ceea ce se întîmplă, în cele din urmă, este că după trecerea a cincisprezece sau douăzeci de ani, Debussy devine tot atît de popular ca şi Ceaikovski, şi capătă acelaşi trist drept de a fi executat, în cabarete, în ritm de fox. Sau se obţine ca *Sărbătoarea primăverii* de Stravinski să servească de fond muzical la nişte episoade poliţieneşti de la radio, exact ca *Dansul macabru* de Saint-Saëns.

Astfel, evenimentul consumat la Scala din Milano este cu totul semnificativ în perioada asta. În faţa celui mai conservator public din Italia, în ceea ce priveşte spectacolul de operă, are loc premiera lui *Wozzeck* de Alban Berg... «*Vergogna ! Vergogna !*» (Ruşine), au strigat unii dintre cei mai vechi verdieni. Însă glasurile lor de protest au fost potolite imediat de insistenţele imperative ale unui public doritor de a lua cunoştinţă cu o partitură care, după ce a suscitat discuţii aprige, este acum reprezentată în toate părţile cu succes sporit, obţinînd la Paris, acum o lună, o victorie impresionantă. Primul act a fost ascultat cu prudenţă de spectatorii saturaţi de Verdi, Puccini şi Wagner. În timpul execuţiei actului al doilea, temperatura emoţională a sălii începu să urce. Şi, cînd cortina căzu peste finalul actului al treilea — după o prelungită linişte, aşa cum dorise chiar compozitorul —, au izbucnit ovaţiile, iar cîntăreţii, dirijaţi de Dimitri Mitropoulos, au fost chemaţi de zece ori pe scenă. Partida era cîştigată. Publicul cel mai conservator din lume aclamase drama lirică cea mai avansată — în materie de tehnică — a epocii noastre. Atonalismul pătrunse la *Scala* din Milano. Helena, văduva lui Alban Berg, asista la noul triumf al partiturii soţului ei din loja regală, unde se afla singură, emoţionată, în tot timpul reprezentaţiei, la fel ca un Luis al Bavariei, ascultător solitar, la Bayreuth, al dramelor lirice wagneriene.

Proteste mai mari au izbucnit, recent, în acelaşi teatru, la premiera *Consulului* de Giancarlo Menotti, şi a *Proserpinei* de Juan José Castro. Aşadar, putem vedea în succesul mondial al *Wozzeck*-ului

Scanned with OKEN Scanner

un semn al timpului : atonalismul începe să facă parte din deprinderile auditive ale publicului. După cinci sau șase ani, cuvîntul »atonalism« ni se va părea atît de vechi, atît ieșit din uz, ca și cuvîntul «avangardism».

El Nacional, Caracas 20 iunie 1952.

CELEBRUL TEATRU COVENT GARDEN

Covent Garden din Londra — unul din cele mai celebre teatre din lume — va împlini curînd două secole de existență. Două secole jalonate de evenimente muzicale ce au marcat date capitale în istoria activităților artistice europene. Pe scena lui a fost văzut aclamat Georg Friedrich Händel, după prima execuție a unora din marile sale oratorii ; acolo a avut loc premiera operei *Oberon* de Weber ; acolo a fost fluierată, în 1853, partitura operei *Benvenuto Cellini* de Berlioz : acolo a fost primit *Lohengrin*, în 1870, cu atîta răceală încît Richard Wagner, adînc rănit, părăsi teatrul înainte de sfîrșitul reprezentației. La Covent Garden s-a născut *Electra* lui Richard Strauss, considerată, la epoca aceea, ca o operă de o interpretare atît de anevoioasă încît nu va rămîne niciodată înscrisă în repertoriu.

Față de spiritul conservator al altor teatre lirice europene, cum este *Scala* din Milano, care au luat hotărîrea de a primi anumite opere de compozitori contemporani la o dată foarte recentă, *Covent Garden* s-a caracterizat dintotdeauna prin inițiativele sale îndrăznețe. Chiar de curînd, decorurile, comandate de direcția teatrului lui Salvador Dali pentru *Salomea* de Strauss, au provocat un mic scandal. De altminteri, *Wozzeck* de Alban Berg a fost reprezentat de atîtea ori pe scena lui, sub direcția lui Erich Kleiber — care dirijase premiera partiturii, la Berlin, în 1926 — încît pentru interpretarea rolului central al operei figurează un adevărat «specialist» : cîntărețul nordamerican Jess Walters, identificat uimitor cu personajul tragediei lui Bucher. Pentru a însufleți rolurile fantastice ale lui Alberich (în tetralogie) și a lui Caspar, în *Freischutz*, teatrul și-a asigurat exclusivitatea unui cîntăreț extraordinar ceh : Otokar Krauss. Printre stelele ansamblului liric, se numără o mare artistă australiană, Sylvia Fischer, ce obține cele mai mari succese ale ei în foarte difi-

Scanned with OKEN Scanner

cilele roluri de soție a mareșalului din *Cavalerul rozelor*; a lui Senta, din *Vasul fantomă*, și a lui Leonora, din *Fidelio* de Beethoven.

Printr-un rar paradox, o țară care a contat în Renaștere cu un polifonist de talia lui Byrd, cu un compozitor atît de universal ca Purcell, fără a mai vorbi de excelenții virginaliști și nici de muzicienii contemporani cu Shakespeare, nu a contribuit cu figuri prea importante la dezvoltarea artei sunetelor în ceea ce privește secolul al XVII-lea pînă la epoca actuală. Cu toată gloria lor oficială, Elgar, Gustav sau Holst sînt creatori de o valoare foarte relativă. Nici Arthur Bliss, nici Constant Lambart, nici lord Berners, nu și-au îndeplinit promisiunile lor inițiale. În zilele noastre un Benjamin Britten a reușit să renoveze teatrul liric englez, reînnodînd o tradiție întreruptă un timp îndelungat, în fața unui public din cel mai cunoscător din lume — public care a demonstrat muzicalitatea sa de-a lungul secolelor, contribuind la avîntul și menținerea unui teatru de categoria lui *Covent Garden*, celebru încă din zilele în care Georg Friedrich Händel a scris *Mesia*.

El Nacional, Caracas, 9 octombrie 1955.

FRUMOASA ISTORIE A TEATRULUI SCALA

Deși de curînd am vorbit despre *Scala*, este interesant totuși de a reaminti cîte ceva din istoria acestui celebru teatru liric care se numără, împreună cu *Covent Garden* din Londra, printre cele mai vechi din Europa — dacă asociem ideii de vechime, pe aceea unei activități continuată pe același loc, cu toate că, în ceea ce se referă la timp, ambele rămîn întrecute de Academia Regală de Muzică, înființată de Louis al XIV-lea, cu concursul lui Lully, și că, după ce fusese transformată de revoluția din 1789 în Academie Națională de Muzică, va sfîrși prin a constitui Opera din Paris, în cadrul pomposului edificiu al doilea imperiu edificat de Charles Garnier.

În secolul al XVIII-lea exista la Milano un teatru ducal care, în 1766, fusese distrus de un incendiu. Milanezii, deja foarte îndrăgostiți de muzică, au obținut atunci ca împărăteasa Maria Tereza a Austriei să le cedeze un teren devenit liber prin demolarea unei biserici vechi cu numele de *Santa Maria della Scala*, pentru înălțarea unui nou teatru. La data de 3 august 1773, avu loc inaugurarea localului,

Scanned with OKEN Scanner

cu premiera unei opere a lui Salieri, vijeliosul rival al lui Mozart, despre care se născociră atîtea legende, printre care este inclusă şi trista ipoteză că l-ar fi otrăvit pe autorul *Flautului fermecat*... La începutul secolului al XVIII-lea nici un muzician nu s-a evidenţiat în mod deosebit pe scena Scalei, pînă ce în 1822, sosise Rossini cu uitata sa operă *Pietra di Paragone* cu care obţinu un triumf deosebit pentru epocă, care succes se tradusese în cincizeci şi trei de reprezentaţii consecutive. Cu *Turcul în Italia* (care este acum înregistrată pe disc) şi *Coţofana hoaţă*, a cărei uvertură este antologică, Rossini puse pur şi simplu stăpînire pe *Scala*, pînă acolo încît treizeci şi două din cele cincizeci şi trei de opere ale sale avură premiera în acea scenă deschisă, reuşind să se vîndă — cifră impresionantă pentru epocă — trei mii şase sute de bilete.

După Rossini, va fi Verdi cel care va domni la Scala, după premiera avută cu opera *Oberto*, în 1839. *Nabuco*, *Lombarzii* şi *Hernani* sînt tot atîtea alte triumfuri care dădură faimă mondială tînărului pe atunci compozitor. Teatrele străine îi cer să compună noi partituri, prin ele comiţînd unele infidelităţi teatrului milanez — excepţie făcînd *Jeanne d'Arc*. Însă scena primelor sale succese el o va rezerva partiturilor operelor *Otello şi Falstaff* care, împreună cu *Réquiem*, constituie culminarea carierei sale de creator... Verdi, care trăise întregul romantism italian, asistase la sosirea la *Scala* a campionilor verismului : Giordano, Mascagni, Leoncavallo, Franchetti, Puccini, care vor constitui oamenii mari ai venerabilului palat în primii douăzeci de ani ai acestui secol — în ciuda răsunătorului eşec al operei *Madame Butterfly*.

În 1858, se întîmplase ceva cu totul deosebit la *Scala*. Pentru prima dată se văzuse, pe afişul unei premiere, numele dirijorului de orchestră — personaj căreia i se dădea pînă atunci o foarte mică importanţă în teatrele lirice. Începînd din anul acela se acordă roluri mai mari aceluia care era considerat doar simplu «maestru armonizator». Drept rezultat al acestei schimbări, Arturo Toscanini fusese chemat, în acest secol, să-şi ia sarcina de director artistic al teatrului, post pe care l-a părăsit în 1923... Distrusă de bombardamente în 1943, *Scala* este reconstruită în 1946. Puteau oare renunţa milanezii la celebrul lor teatru, care fusese, un timp, cel mai mare din Europa ? ... Peste clasicul amplasament de la *Santa Maria della Scala* s-a reînălţat, aşadar, edificiul care va primi, la o dată recentă, operele lui Stravinski, Alban Berg, Carl Orff şi Benjamin Britten, în aşteptarea operei *Dialogul carmelitelor* de Francis Poulenc, anunţat pentru anul 1956...

El Nacional, Caracas, 30 noiembrie 1955.

Scanned with OKEN Scanner

OPERA DIN VIENA

Eveniment de o deosebită importanţă, în cadrul vieţii muzicale din Europa, a fost recenta redeschidere a Operei din Viena, al cărui edificiu fusese aproape total distrus de bombardamentele aliate, în 1845 ... Este vorba, ca şi Academia Regală de Muzică din Paris (astăzi Teatrul Operei) şi *Covent Garden* din Londra, de unul din cele mai vechi şi celebre teatre lirice din Vechiul Continent. Creat la începutul secolului al XVII-lea de Eleonora Gonzaga de Mantua, soţia împăratului Ferdinand al III-lea, scena acestui teatru a favorizat introducerea repertoriului italian la curtea Habsburgilor. Maria Antoaneta, la vîrsta de zece ani, a jucat în el, împreună cu viitorul împărat Josef al II-lea. Mozart şi Gluck s-au numărat printre autorii lui cei mai aplaudaţi. La lumina lămpiţelor cu ulei a avut loc, în 1905, premiera mondială a operei *Fidelio*.

Transformat în Operă de Stat în 1869 — un an înaintea izbucnirii Războiului franco-prusian — Opera din Viena şi-a continuat activitatea sa într-un mod cît se poate de strălucit, atingînd vîrsta ei de aur sub egida lui Gustav Mahler, care a condus-o din 1897 în 1907. Mahler a fost cel pe care îl interesa profund producţia contemporanilor săi, şi care a transmis celebrului teatru un spirit avansat ce şi astăzi îl mai caracterizează în ceea ce se referă la acceptarea unor partituri mai îndrăzneţe şi noi. Eugène d'Albert, care a fost soţul Teresei Carreño, a avut aici premiera operei sale *Tierra baja* — operă care se mai bucură de multă popularitate în Germania —, în timp ce îşi luau zborul, de pe aceeaşi scenă, opere ca *Femeia fără umbră*, de Richard Strauss, şi *Oraşul mort*, de Korngold.

Acum, urmînd paşii magnificului Teatru al Operei din Hamburg, Opera din Viena oferă publicului un edificiu conceput în întregime pentru a răspunde, după tehnicile cele mai moderne, celor mai complexe exigenţe ale teatrului liric. De acord cu un principiu pe care Wieland Wagner îl puse în practică la Bayreuth, scena poate fi ridicată sau coborîtă, în forma unui ascensor gigantic, rupîndu-se cu monotonia unicului plan, a nivelului invariabil. În acelaşi timp, aceeaşi scenă poate fi eşalonată, pentru a uşura mişcarea unor acţiuni simultane — aşa cum pretinde libertul *Ariadnei la Naxos* de Richard Strauss, de exemplu, sau *Penelopa*, de Hans Liebermann. Şi podiumul dirijorului de orchestră poate fi înălţat sau coborît, cu ajutorul unui dispozitiv hidraulic. Cîntăreţii au cabine prevăzute cu difuzoare, în scopul de a urmări cu exactitate desfăşurarea dramei lirice ce se reprezintă pe scenă şi să fie atenţi la intrările lor. Deco-

Scanned with OKEN Scanner

rurile pot fi schimbate în plină execuţie a unei opere, fără vreun zgomot, apărînd deja montate dintr-o încăpere subterană. Un turn uriaş de control permite dirijarea întregului sistem de iluminare prin mijlocul unei multiple combinaţii de claviaturi.

Este interesant de observat, ca fapt revelator al orientărilor muzicii contemporane, că teatrele lirice distruse de război sînt cele care au fost reconstruite cu mai mare rapiditate, splendoare şi preocupare de a oferi toate posibilităţile imaginabile libretiştilor şi compozitorilor în viaţă. Şi adevărul este că, după o perioadă de nehotărîre, în timpul căreia s-au văzut mai solicitaţi pentru producţia de tip simfonic, muzicienii de azi au revenit la teatrul liric cu un entuziasm evident. Această reîntoarcere la spiritul tragediei este un semn al timpului.

El Nacional, Caracas, 15 martie 1956.

SHAKESPEARE ŞI OPERA

Recentele reprezentaţii cu *Macbeth* de Verdi, la Teatrul Operei din Roma, au avut importanţa unei revelaţii pentru publicul italian, deoarece, încă de mai mulţi ani, directorii companiilor lirice păreau să ignore existenţa acestei partituri... *Macbeth*, la fel ca *Simone Bocanegra*, aparţine acestui tip de opere de tinereţe pe care Verdi a retuşat-o şi completat-o mult timp după premiera ei, de acord cu normele estetice ce s-au impus spiritului lui în numita — şi rău delimitata «etapa a treia» a producţiei sale. Publicul newyorkez, mai favorizat în privinţa aceasta decît cel italian, avusese ocazia de a cunoaşte această operă, acum vreo cincisprezece ani, într-o magnifică realizare scenică ce includea un «balet al vrăjitoarelor», a cărui coregrafie purta marca de neconfundat a artei lui Georges Balanchine.

În ciuda entuziasmului suscitat la publicul italian odată cu întîlnirea lui cu partitura lui Verdi, nu se poate spune că *Macbeth* este o reuşită a autorului ei. De cu totul altă ierarhie ne apare un *Otello*, şi, mai cu seamă, mai presus de orice operă a maestrului Busetto, splendida reuşită care constituie *Falstaff*, o adevărată culme a operei bufe italiene dusă pe planul romantic. *Macbeth* se află mai aproape de *Regele Lear*, operă pe bună dreptate uitată, care oferă gigantica dispoziţie ce îi va inspira lui Verdi comedia *Nevestele vesele din*

Scanned with OKEN Scanner

Windsor, cu minunata sa scenă din parcul cerbilor... Şi faptul că Verdi, abil om de teatru, nu reuşeşte să se ridice de două ori la înălţimea dramei alese, ne face să ne gîndim la pericolul ce rezultă, pentru mulţi compozitori, dorinţa lor de a lucra pe un text de Shakespeare.

Ambroise Thomas, slabul autor al *Mignon*-ului, nu era omul indicat pentru a scrie o operă cu tema *Hamlet*. *Romeo şi Julietta* de Gounod rezultă a fi ceva mieros şi sentimental. *Neguţătorul din Veneţia* de Reynald Hahn, nu a depăşit să fie decît un efort nefericit al compozitorului venezuelano-francez pentru a-şi aduce tehnica sa la zi. *Julius Cesar* al lui Malipiero, în ciuda marei reuşite a unei scene — cea a discursului lui Marc Antoniu — devine, în ansamblul ei, o operă confuză, lipsită de mişcare, culoare, eficienţă dramatică, faţă de alte partituri lirice ale autorului ei, ca *Cele şapte cîntece*... Shakespeare cu geniul său, cu dinamica sa proprie, a strivit pe aproape toţi compozitorii care au căutat să transforme dramele lui în opere. În schimb, a fost un promotor magnific de inspiraţie pentru muzicienii care i-au dus temele sale, metaforic, la poemul simfonic.

Mi se va spune că *Romeo şi Julietta* de Berlioz, este o reuşită indiscutabilă a muzicii romantice. Însă, în cazul acesta, genul «cantatei dramatice» devine de asemenea un tratament metaforic al materiei, shakespeare-iene...

În realitate, afară de *Otello* şi de *Falstaff* de Verdi, Shakespeare a rezultat pentru compozitori un «colaborator» periculos, foarte departe de muzica ce a fost scrisă pentru dramele sale.

El Nacional, Caracas, 15 martie 1956.

O STAGIUNE PRODIGIOSĂ

Cei care în mod periodic proclamă că opera, ca gen muzical, este ceva ce aparţine de trecut, vor fi simţit un fel de vertij citind că în programele teatrelor lirice germane, stagiunea — marea stagiune — ce începe acum, va fi prelungită pînă la începutul verii. De la bun început, trebuie spus că în ele figurează partiturile de bază ale repertoriului. Însă numărul de opere moderne, reprezentative ale celor mai diferite tendinţe ale muzicii actuale, este impresionant, observîndu-se o marcată predilecţie pentru Richard Strauss, Stravinski, Carl Orff şi Alban Berg. Este interesant de semnalat, pe de altă

Scanned with OKEN Scanner

parte, că Wieland Wagner, infidel pentru cîteva luni față de producția ilustrului său bunic, a pictat decoruri noi pentru *Carmen* ce se va prezenta curînd la Opera din Hamburg.

O premieră de o mare importanță va avea loc la Teatrul Municipal din Frankfurt : cea a *Furtunii* de Frank Martin, operă așteptată cu nerăbdare de mulți admiratori ai marelui compozitor elvețian... München începe activitățile sale cu *Legenda irlandeză* de Werner Egk, *Hovanscina* de Musorgski, *Wozzeck* de Alban Berg... și *Lucia di Lammermoor*, urmate imediat de opt opere de Richard Strauss, *Palestrina* de Pfitzner, *Castelul lui Barbă Albastră* de Béla Bartók, *Ioana pe rug* de Honegger, și trei opere de Carl Orff, incluzînd *Die Kluge*.

Hamburg nu rămîne mai prejos, cu *Lulú* și *Wozzeck* de Berg, *Cele șapte păcate capitale* de Kurt Weill și Berthold Brecht, *Oedip rege*, *Mavra* și *Vulpea* de Stravinski, anunțîndu-se o reluare a lui *Palas Atena plînge* de Ernst Krenek, operă care, în mod hotărît, a rămas încă de la premiera ei în repertoriul liric german ... Opera din Berlin anunță *Sfînta din Blecker Street* de Giancarlo Menotti, *Arabella* și *Capriciu* de Richard Strauss, *Vioara fermecată* de Werner Egk, cu revenirea partiturii baroce, oarecum uitată, *Contele Ory* de Rossini.

Opera din Stuttgart, a cărei conducere a trecut la Wieland Wagner, va face premieră operei *Inspectorul* lui Egk — operă bufă inspirată din comedia lui Gogol —, și o partitură aproape ignorată a lui Schubert, destinată scenei : *Insula minunată*. Marele clasicism va fi reprezentat de *Jefté* de Händel, programul completîndu-se cu un ciclu wagnerian realizat după noua estetică din Bayreuth. Teatrul orașului Colonia anunță : *The Racke's Progress* de Stravinski, *Mathis pictorul* de Hindemith și *Ioana pe rug* ... Mai multe teatre vor face premiere, aproape simultan, cu *Jucătorul* de Prokofiev, în timp ce Opera din Dortmund va oferi două opere bufe moderne : *Împăratul vrea să i se facă portretul* de Kurt Weill și *Povara grea sau onoarea națiunii* de Ernst Krenek... Și pentru puțină odihnă *Rigoletto*, *Trubadurul* și *Boema !* ...

Actuala stagiune lirică este una dintre cele mai strălucite și bogate ce s-au oferit publicului de la trecutul război. Mai multe teatre, grav avariate de bombardamente, și-au redeschis porțile, cu instalații noi pentru manevrarea decorurilor, aparate de iluminat, turnuri de control înălțate chiar pe scenă și dispozitive pentru uzul proiecției cinematografice în caz de nevoie.

El Nacional, Caracas, 9 februarie 1957.

Scanned with OKEN Scanner

Gînduri despre muzică

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE ARTA DE A ÎNCEPE DEVREME

Adesea astăzi un tată se plînge de «frivolitatea» generaţiilor de azi : «Nu ştiu cum să-l obişnuiesc pe copilul meu la lectură ! A împlinit cincisprezece ani şi nu consultă alte cărţi, ci numai pe cele de la Liceu... şi aceasta pentru că este obligatoriu ! Tinerii de azi nu citesc !» ... Cînd acest tată încetează de a se mai văicări, simt întotdeauna nevoia să-l întreb :

— Însă... dumneata, sau soţia dumitale, îi citeaţi poveşti copilului înainte ca el să fi ştiut să citească ?... Dumneavoastră v-aţi sacrificat cîteva clipe, în fiecare zi, pentru a-i face lecturi cu glas tare ?...

Pentru că există o lipsă pe care o comit mulţi părinţi. Aşteaptă ca ei, copiii, să ştie să citească perfect pentru ca apoi să le facă cadou cărţi, fiind siguri că nu vor întîrzia să citească curent pe Homer sau pe Cervantes. Ei nu se gîndesc însă că tînărul ajuns la a patra carte de lectură, a şi pierdut, de neiertat, un timp ce ar fi fost necesar pentru a semăna în mintea lui sămînţa unei dorinţe mai fericite şi universale. Cînd un copil se apropie de mamă cu un volum în coperţi de pînză ce nu se poate rupe şi în care apare Albă ca Zăpada cu piticii ei, şi se roagă să i se citească ce se spune despre ei cu litere de tipar, se poate afirma că partida a fost cîştigată : acest copil va începe să citească clasicii, din dorinţa proprie, spre vîrsta de treisprezece ani, după ce va fi trecut prin poveştile cu zîne, de cele ale lui Al. Dumas, Tarzán, de romanul de moravuri cavalereşti, de aventuri, de explorări, care îi vor da plăcute noţiuni geografice, îndrăgostindu-l de istorie şi ducîndu-l, pe nesimţite, spre marii autori ai trecutului, fără de care cunoaştere nu există cultură , cultură autentică... Însă să se ţină seamă de un lucru : în afară de vocaţiile spontane, dorinţa de a lua cunoştinţă de conţinutul cărţilor a fost inculcată copilului de părinţii lui, prin mijlocul lecturilor cu glas tare uşoare, niciodată prea lungi, însă foarte frecvente. De fiecare dată, cînd copilul plictisit de a ţipa şi sparge diferite obiecte — căci

și asta este, de asemenea, necesar — a fost invitat să privească stampe de călătorie, sau să asculte o povestioară de Grimm sau de Andersen.

Mă servesc de acest lucru foarte cunoscut — însă nu prea luat în seamă, cu toate că este foarte cunoscut — pentru a răspunde indirect celor care-mi spun : «Am o fetiță ; nu pretind să fac din ea o concertistă și nici o compozitoare ... Însă doresc să capete o oarecare cultură muzicală. Ce trebuie să fac ? ...» Răspunsul este simplu : pune un pick-up într-un loc apropiat de jucăriile sale, și el să cînte tot timpul — chiar dacă ea nu pare să acorde vreo atenție — imprimări de muzică bună. Însă — atenție ! — numai muzică bună. Nu are importanță ce autori anume. Timbrul instrumentelor, diversele climate armonice din prezent și din trecut vor săpa o sensibilitate muzicală, în mod gradual, aproape imperceptibil, în prodigioasa materie plastică care este creerul copilului. Acesta lasă impresia că nu ascultă, și poate că într-adevăr este chiar așa. Însă *simte*, fără să-și dea seama. Simfonia îi intră prin pori. Și într-o bună zi se oprește la joaca sa pentru a prinde, în treacăt, o temă a cărei rară sonoritate de flaute și harpe îi mîngîie auzul într-un mod animat, ca să mă exprim așa. Cînd se obține aceasta, se poate afirma că muzicalitatea ei este în marș. Și nu este vorba de o teorie proprie. Din clipa în care discul a pus la îndemîna tuturor acest mijloc automatic, infailibil, de culturalizare muzicală, rămîi uimit de numărul mare de tineri și adolescenți care recunosc, după ascultarea doar a cîtorva cadențe ale unei simfonii, stilul Mozart, stilul Wagner sau stilul Stravinski.

Într-un magazin de discuri unde obișnuiesc să-mi fac cumpărăturile, am putut să mă conving că cei mai exigenți și austeri clienți în achizițiile lor muzicale, sînt oameni de douăzeci de ani — oameni de douăzeci de ani ce ascultaseră deja muzică bună la patru ani.

El Nacional, Caracas, 27 martie 1952.

LECȚIA PĂDURII

Dumneavoastră cunoașteți, poate, acel cîntec grațios al lui Maurice Chevalier — nu lipsit de o oarecare filozofie — în care se spune că atunci cînd un viconte se întîlnește cu un alt viconte, ambii își

povestesc ištorii despre viconți. Și cînd un sașiu se întîlnește cu un alt sașiu, ambii își povestesc istorii despre sașii. La fel fac și zgîrciții și sportivii și jucătorii, jocheii, bancherii. Și toți cei care, în lumea asta primesc, din oficiu sau înclinație, vreo clasificare precisă.

Astfel, cînd un artist se întîlnește cu un alt artist, ambii își povestesc istorii despre artiști. Și cînd un scriitor se întîlnește cu un alt scriitor... Și cum scriitorii, artiștii, muzicienii obișnuiesc să vorbească enorm despre ceea ce fac și despre ceea ce, în același timp de creație, fac ceilalți, eu am ajuns să mă întreb de multe ori dacă nu există ceva fictiv fals, mincinos, în această înclinație a acorda o importanță exagerată lucrărilor de artă. Însuși Raymond Quenau, scriitor francez de extraordinară imaginație, declara recent, într-un interviu, că, după judecata sa, creația literară este un lux de care omul se poate dispensa. Este limpede că atunci cînd lucrul acesta îl spune un scriitor, cuvintele lui conțin mult din o *boutade*. Însă, oricum, în fața munților de hîrtie imprimată care ies anual din edituri ; în fața kilometrilor de pînză pe care pictorii le acoperă cu semne și mesaje ; în fața portativelor nesfîrșite pe care le înnegresc muzicienii cu noile lor neume, vine unul și se arată sceptic, gîndindu-se la epoci ca cea alexandrină, secolul al III-lea al erei noastre, în care atîta s-a scris, atîta s-a discutat, atît s-a cugetat, fără ca, pînă la urmă, să fi rămas umanității vreun legat de o mai mare importanță.

Acest tip de considerație pesimistă, la care m-am referit de multe ori, ca atîția oameni din generația mea, nu rezistă, totuși la argumentația contrară, ce se poate afla, materializată în fapte, în cele mai necunoscute locuri din America noastră. Lecția este primită în marea școală care este școala pădurii — acolo unde omul *este*, fără a gîndi de ce *este*, ci este pentru că fiecare din actele sale este o afirmare a condiției sale umane. Luați-l pe indianul piaroa din Orinocul superior, de exemplu. Observați-i viața sa zilnică. Veți vedea că dimineața la trezire — indianul doarme în general puțin, odihnindu-se mai degrabă într-un fel oarecum biologic, atunci cînd este cuprins de somn — se predă imediat activităților care îi vor procura hrana : vînătoarea, pescuitul, culegerea recoltei. Lucrul acesta îi ocupă primele ore ale zilei, dacă totul merge bine — să nu vorbim de întîmplările nefericite, sau de timpurile de penurie, cînd trebuie să se alimenteze cu larve de viespe. După amiază, se va ocupa cu nevoile de tip material, cum ar fi pregătirea săgeților pentru proxima vînătoare, cioplirea unei canoe dintr-un trunchi, repararea acoperișului colibei, stricat de ultima furtună. Însă, pe înserate, cînd a terminat cu activitățile sale vitale, se va întoarce invariabil la artă. Artă,

Scanned with OKEN Scanner

reprezentată prin executarea de fluiere, confecționarea de instrumente muzicale, pictarea de figuri pe un urcior, stilizarea unei broaște, a unei șopîrle, un tigru în țesătura unui coș — forme de arte plastice tot atît de autentice ca ale noastre. Și cînd noaptea a căzut, acest indian se va duce tîrziu, la înțeleptul tribului, care îi va povesti pentru a suta oară cum au fost creați oamenii, cine au fost strămoșii lor mitici, sau vreo «saga» sălbatică, în care este vorba de vechi lupte tribale, despre răpirile de femei, de îndepărtate invaziuni caribeane...

Cînd un artist se întîlnește cu un alt artist, ambii își povestesc istorii despre artiști. Însă cînd un indian, pe înserate, se întîlnește cu un alt indian vorbesc despre lucruri ce au legătură cu arta. Ceea ce demostrează că literatura, muzica, plastica, sînt necesități profunde ale omului.

El Nacional, Caracas, 26 iunie 1952.

VIRTUOZITATE ȘI RUTINĂ

În principiu, nu sînt dușman virtuozului. Virtuozul — de acord cu o expresie italiană care datează, dacă nu mă înșel, din secolul al XVII-lea este acel muzician sau artist care a reușit să stăpînească «domeniul complet al tehnicii». Ceea ce înseamnă, cu alte cuvinte, că a trecut la categoria de maestru în meseria sa. Și ca maestru, își permite ceea ce nu-și poate permite un începător, în ce privește utilizarea facultăților sale naturale și puterea lui de a ne oferi, în orice moment, o execuție excepțională.

Însă virtuozitatea, cînd devine sistem, obișnuiește a fi însoțită de un viciu datorat unui proces de deformație profesională. Virtuozul, mîndru de virtuozitatea lui, sfîrșește prin a dori să arate tuturor că el este cel mai virtuoz dintre toți virtozii. Și cum poate să demonstreze aceasta, dacă nu executînd, cu mai mare măiestrie și strălucire, ceea ce alții au executat înaintea lui ? Și cum poate obține ca publicul să-și dea seama de ceea ce vrea să dovedească, dacă dovada nu se face cu opere pe care publicul le cunoaște foarte bine ?... Prin urmare, dacă virtuozul este pianist, va cînta concertele cele mai banale ; dacă acesta nu este liric, se va opri la operele care au romanțe

Scanned with OKEN Scanner

ce le fredonează toată lumea. Și dacă este dirijor de orchestră va străbate capitalele planetei cu un repertoriu de zece simfonii, opt uverturi și cinci poeme simfonice, apărînd pe scenă de fiecare dată cu o expresie cunoscătoare, care echivalează cu a face semn cu ochiul ascultătorilor pentru a le spune : «Veți vedea acum cum sună a *Cincea* lui Ceaikovski !... Acum veți afla dumneavoastră cum trebuie executată *Simfonia eroică* !... Acum veți ști și dumneavoastră ce reprezintă uvertura *Egmont* !»... Exact cum spun marii bucătari : «Dumneavoastră veți ști ce înseamnă cu adevărat o potîrniche înăbușită, cînd veți mînca niște potîrnichi înăbușite pe care le prepar eu.»

De aici faptul că virtuozul, care știe să se entuziasmeze pentru stăpînirea sa tehnică și înțelegerea sa a textelor, ne apare supărător, uneori, cînd citim programele sale, la rece, departe de sălile de concert unde își exercită puterea sa de seducție asupra publicului. Întotdeauna este aceeași sonată, același concert, aceeași simfonie. Aceleași sonate, aceleași concerte, aceleași simfonii ce le-a cîntat luna trecută virtuozul german, virtuozul polonez și virtuozul austriac. Și tot așa, în alt domeniu, se prezintă și — trebuie să recunoaștem — dansatorii faimoși.

Fără virtuozitate nu există dans de înaltă ierarhie. Ceva mai mult : dansul este, probabil, forma de artă care pretinde cel mai mare grad de virtuozitate din partea interpretului. Însă asta implică eterna meteahnă care micșorează, într-un oareceare fel, figura virtuozului. Cu cît baletul este mai bun, și mai mare renumele stelelor, cu atît mai monoton trebuie să fie repertoriul... Nu este lipsit de interes faptul de a se publica în prealabil programele. Știm că vor figura *Lacul lebedelor* și *Lebăda neagră*, *Silfidele*, *Coppelia*, *Giséle*, *Pas de quatre* și *Don Quijote*. Nu neg că asemenea balete sînt reazemele cele mai ferme ale dansului academic, și că secvența de mare vitejie care reprezintă *Lebăda* lui Saint-Saëns trebuie că a figurat, încă de pe vremea Annei Pavlova, în repertoriul oricărei mari dansatoare — așa cum orice pianist trebuie să cunoască concertele fundamentale. Însă... nu există și alte balete ?... Impresarii, îmi vor spune că cele menționate sînt «cele pe care le vrea publicul». Și de unde știți dumneavoastră, domnilor, că acestea sînt cele pe care le vrea publicul, avînd în vedere că nu le-ați arătat celelalte, multe altele, ce au venit să îmbogățească repertoriul coregrafic încă de acum treizeci de ani ?...

El Nacional, Caracas, 5 octombrie 1952.

Scanned with OKEN Scanner

ESCHIL, AUTOR MODERN

Dumneavoastră cunoaşteţi, poate, acea amuzantă poveste : acum vreo zece ani, eminentul dirijor şi teoretician René Leibowitz — căruia îi datorăm magistralele imprimări din operele lui Gluck, Shönberg şi Erik Satie — susţinea un concert în Sala *Gaveau* din Paris, în fruntea unei orchestre de coarde.

În program figurau, alături, trei fragmente din *Suita lirică* a lui lui Alban Berg şi **Marea fugă** opus 133 de Beethoven.

Consultînd programul, înainte de a apare pe scenă, Leibowitz observă că, dintr-o greşeală de tipar, opera atonalistă a lui Berg fusese programată înaintea celei a lui Beethoven, la început de audiţie. Cum lucrul acesta era potrivnic intenţiilor sale, dirijorul dădu ordinele respective muzicanţilor pentru ca să înceapă cu *Marea fugă.*

De altminteri, Leibowitz era convins că publicul va recunoaşte mîna lui Beethoven încă de la început..) Însă, nu mică îi fu surpriza, observînd că, în faţa partiturii, cea mai deosebită şi profetică a maestrului, ascultătorii dădeau semne de dezaprobare. Şi nici nu se ajunsese la partea centrală a operei că jumătate din public începu a protesta în faţa «nebuniilor» acelei «muzici ultramoderne»...

Astfel, cînd Alban Berg — astăzi admirat în lumeà întreagă cum foarte puţini muzicieni morţi au fost în acel secol — avu premiera cu al său *Wozzeck* la Berlin, au existat critici care au calificat foarte aspru, ca ceva inestetic şi delirant, faimosul «cor al somnoroşilor» ce apare într-unul din tablourile lirice ale dramei lui Bucher. Pentru a sugera somnul mai multor oameni adormiţi într-o baracă, Alban Berg îi face să emită, în cor, un fel de geamăt surd, de respiro cromatic, obţinînd un efect paralel, cu toate că distinct, al cîntului cu «gura închisă» uzat atît de mult de compozitorii impresionişti. De altminteri, efectul dramatic este perfect : senzaţia de noapte, de mister, de vis agitat, pe care le caută compozitorul, ca fond de criză a conştiinţei ce torturează pe bietul *Wozzeck.* Cu toate acestea, asta fusese privit, la un început, ca una din atîtea «excentricităţi» şi «nebunii» ce se obişnuiesc a se atribui compozitorilor actuali...

În faţa atîtor reacţii, ale criticii sau ale publicului, vine cineva şi se întreabă dacă oamenii continuă să-i mai citească pe autorii clasici. În acelaşi mod în care ascultătorii lui Leibowitz păreau să ignore asperităţile *marii fugi* a lui Beethoven, adversarii *Wozzeck*-ului păreau să fi uitat cu totul tragedia greacă şi mecanismele ei dramatice. Îşi mai amintesc unii teribila scenă din *Eumenidele* lui

Scanned with OKEN Scanner

Eschil, în care apare stafia Clitemnestrei, în fața unui cor ce își manifestă oroarea sa cu un procedeu asemănător celui întrebuințat de Alban Berg în drama sa lirică ?...

Stafia strigă : «Zeițe din Orco, treziți-vă, că vă cheamă Clitemnestra, mîniata stafie !» Și Eschil avertizează aici : «Corul lansează plînsete surde și nearticulate.» Și înspăimîntătorul dialog continuă : «Stafia : Sforăiți, bombăniți, în timp ce prada pleacă. Numai pietatea între zei să existe ! *(Tînguiri surde și nearticulate ale corului)* Stafia : Treziți-vă. Să nu vă fie milă de moartea mea ! Și scăldat în sîngele meu, Oreste fuge ! (Strigăte de sufocare ale corului) Stafia : Strigați ? încă mai dormiți ? Să mergem ! Sculați-vă ! Sau numai pentru a face rău sînteți puternice ? *(Țipete sufocate ale corului.)* Stafia : Pentru a învinge pe îngrozitorii monștri s-au conjugat somnul și oboseala. *Țipete repetate și ascuțite, ale corului)...»* etcetera.

Să încerce un autor dramatic modern să scrie o scenă asemănătoare și va vedea cît de rău maltratată va ieși !...

El Nacional, Caracas 14 mai 1953.

PUTEREA MIJLOACELOR SIMPLE

Există un timp — un timp îndepărtat — cînd cinematograful întrebuința mari ansambluri simfonice pentru acele «muzici de ambianță», de fond, secvențe dinamice, etc. Știm că prezența la Hollywood a unor faimoși compozitori europeni ca Ernst Toch, se datorează obiceiurilor somptuoase, instaurate în studiouri de un oarecare concept «luxos» al sincronizării și sonorizării cinematografice. Afară de aceasta : ideea de a uni o partitură autentică peliculei răspundea unor vechi deprinderi ce datau din timpul filmului mut. Cinematografele care, prin anul 1920, dispuneau de orchestre de o oarecare importanță, au primit o partitură confecționată la Hollywood, ce era destinată să acompanieze imaginile din *Crinul rupt* de Griffith — unul din marii clasici ai celei de a șaptea artă. Cred că respectiva partitură poate fi considerată ca premergătoare a tuturor partiturilor cinematografice, căci exemplul a fost urmat, începînd de atunci, de mulți producători. Nu trebuie să se uite, cu atît mai puțin, că unele din marile succese ale muzicii de dans, între anii 1920-'30, ca *Ramona, Charmaine, Șcicul*, și-au datorat popularitatea filmelor pe care le acompaniau. Exista altă metodă, pe deasupra, care consta în a

Scanned with OKEN Scanner

adapta pagini faimoase de Grieg, de Mendelssohn, de Rimski-Korsakov la situații dramatice. Pentru anumite scene pasionale ale Gretei Garbo, de exemplu, se întrebuințau mari fragmente simfonice din Ceaikovski...

Fapt este că producătorii de pe vremea filmului mut, s-au gîndit să întrebuințeze elementele de culoare, de dinamică, de timbru, pe care le poate oferi o orchestră, mobilizînd cel mai mare număr posibil de instrumente. Și cînd anumite efecte de harpe, de celeste, de *glockenspiel*, au devenit prea îmbelșugate, s-a recurs la voci umane, în camere cu ecou, la instrumentele de unde, etc. Și corporația de «aranjatori» a devenit una din cele mai necesare în toate marile centre de producție cinematografică. Nu au existat posibilități care să nu fi fost exploatate, și nici trucuri neinventate. Hollywood a creat, inclusiv, o faună de compozitori specializați, care se dezvoltă și multiplică în incinte străine celor ale sălilor de concerte...

Tot ce se putea face părea făcut, totul părea exploatat, cînd, într-o bună zi, la filmul *Al treilea bărbat,* un regizor a avut ideea de a face un singur instrument : un simplu țambal, care cînta două melodii, exact două, în tot timpul rulării peliculei. Și erau suficiente aceste note percutate și acide, rupte de la un instrument folcloric (pe care Stravinski fusese singurul compozitor modern în a-l utiliza, o dată, în partitura *Vulpea),* pentru a crea o atmosferă de neuitat, de magie, de mister, în jurul personajelor. Fapt este că prin această simplă descoperire, se revenea la mîna omului, la prezența muzicantului și, pe care orchestrele simfonice reproduse pe bandă de sunet ne fac să-l uităm prea mult — ca și cum este situat pe planul al doilea. Cea mai bună orchestră cinematografică posedă întotdeauna un nu știu ce de impersonal, de adaos, de insesizabil. Aici, țambalul, cîntat în stilul în care, pe deasupra, răspundea locului de acțiune — sonorități ce se pot auzi adesea în cafenelele din Viena — revenea, deodată, un personaj al dramei : o prezență sonoră, obsedantă și activă.

Ceva care nu mai era mecanic...

Miracolul se repetă, acum, în minunatul film *Jocuri interzise* ce actualmente rulează la Caracas. Acolo, întreaga muzică constă în prezența unei chitare discrete, lenețe, și distrată, ce începe să sune cînd te aștepți mai puțin și se evaporă imediat, alături de o imagine, lăsînd o frază în suspensie. Și, o dată în plus, un instrument solo obține o putere de sugestie poetică, de transfigurare, de prezență contrastantă, la care nu reușeau să ajungă orchestrele în studio, încă de mult timp, în ciuda luxului de mijloace puse în acțiune.

El Nacional, Caracas, 22 iulie 1953.

Scanned with OKEN Scanner

TENACITATEA SCRISULUI

Tot ce este scris, tot ce este tipărit, este supus unor întîmplări misterioase. Să luăm în considerare cazul singular al **Gurrelieder**-ilor lui Schönberg. Iată o operă compusă acum mai bine de cincizeci de ani, în cadrul unui stil ce nu va fi, pînă la urmă, cel al autorului său ; o partitură pe care muzicianul o considera, într-un oarecare fel, ca un păcat al tinereţii, pornind pe nişte drumuri cu totul deosebite ; o cantitate gigantică, aproape de neexecutat în epoca ei, prin magnitudinea pretenţiilor vocale şi instrumentale ; un simplu titlu în istoria muzicii contemporane prin faptul că fusese obiectul unor prezentări lipsite de însemnătate. Pe scurt : o creaţie moartă din naştere, marcată la început de un wagnerism pe care muzicienii etapei 1920-40 îl considerau ca fiind cea mai rea carte de vizită.

Şi iată că, într-o bună zi, dirijorul René Leibowitz, cuprins de fervoare schönbergiană, se hotărăşte să imprime **Gurrelieder** pe discuri, culminînd într-o adevărată ispravă de ordin tehnic. Şi iată că acea operă necunoscută conform concepţiei că «nu ajunsese la public», începe o carieră triumfală, provocînd, în toate părţile, acelaşi entuziasm. În sfîrşit, ea este prezentată la Paris, într-un concert memorabil. Iar criticii cei mai severi şi muzicologii, care am fi putut crede că sînt ataşaţi unei estetici distincte, înalţă un cor de voci admirative, proclamînd că timpuria creaţie de compozitor poate fi considerată ca una din cele mai autentice opere măiestre ale epocii prezente. Cine i-ar fi putut spune autorului ei că, după cîţiva ani de la moartea sa, partitura, în aparenţă condamnată a fi dată uitării, va cunoaşte o carieră magnifică ?... Acestea sînt destinele imprevizibile a tot ce este imprimat, a tot ce este scris.

Cartea *Cîntecele lui Maldoror*, care va constitui o hrană pentru o întreagă şcoală literară, a trecut neobservată la epoca ei. Rimbaud a fost cunoscut la timpul său doar de foarte puţini admiratori — şi afară de aceasta, el şi-a renegat propria sa poezie, făcînd tot posibilul pentru a fi uitată atît de el cît şi mai ales de ceilalţi. Şi, să nu uităm că Johann Sebastian Bach era un muzician aproape ignorat de public, la începutul secolului al XIX-lea, în timp ce Shakespeare era considerat ca un scriitor crud, dezonorat, haotic, de către tragicii francezi din secolul al XVII-lea... Semnatarul acestor rînduri a descoperit într-o zi, din întîmplare, într-un dulap vechi din catedrala din Santiago de Cuba, nişte partituri ale maestrului Esteban Salas, muzician colonial uitat cu totul, ce au fost interpretate, pentru ultima oară, în 1852. Astăzi aceste partituri, cu merite recunoscute de către muzi-

Scanned with OKEN Scanner

cieni, sînt executate des în Cuba — una dintre ele a fost interpretată recent la Caracas. Acesta este un caz al unui text ce nu vrea să moară, care reînvie într-un moment mai puțin așteptat, pentru că potențialul ei de virtuți îl dotase, la începuturile lui, de o vitalitate mai durabilă decît memoria oamenilor !...

Chinezii au un respect atît de mare pentru tot ce este scris încît nu se hotărăsc niciodată să rupă o bucată de hîrtie în care o mînă de om a schițat cîteva fraze. De aici faptul că cronologiile lor, cronicile lor, enciclopediile lor rămîn intacte... Omul Occidentului este mai distrugător, în privința asta. Însă, în ciuda ușurinței cu care renunță la hîrtii vechi, la cărți mîncate de molii, la tot ce consideră lipsit de valoare, totuși ceea ce este scris îl urmărește de-a lungul secolelor. Și ceea ce lenevia lui a refuzat să accepte la un început, renaște, pînă la urmă, în timp ce atîtea alte opere ușoare, aclamate la apariția lor — cele ale unui Victorien Sardou, cele ale unui Spontini — cad într-o iremediabilă uitare...

El Nacional, Caracas, 27 aprilie 1954.

O ANCHETĂ DIFICILĂ

În chestionarul unei anchete făcută de un mare periodic muzical de pe continentul nostru, în scopul de a cunoaște preferințele publicului în ce privește opere și autori, găsesc două întrebări care, cu adevărat, mi se par foarte grele pentru a le putea da un răspuns. Atît de grele, încît foarte puțini vor putea exprima clar părerea lor cu privire la problemă, numai, dacă de la bun început ar răspunde printr-un mic eseu — ceea ce ar fi împotriva spiritului însuși al anchetei.

Una din întrebări este aceasta : Care este compozitorul dumitale preferat ? Compozitorul meu preferat ? — aș zice eu. Nu îl știu. Pentru că în chestia asta a preferințelor intervine, în primul rînd, o problemă de vîrstă. La doisprezece ani, îl adoram pe Puccini. La paisprezece, pe Debussy. La optsprezece, situam *Sărbătoarea primăverii* peste toate operele cunoscute, considerînd că partitura lui Stravinski, în afară de meritele sale proprii, deschidea o eră nouă în istoria muzicii, renovînd cu totul conceptele noastre despre ritm. Ajungînd la o mai mare maturitate de înțelegere mi-am întors privirea la un Beethoven pe care oamenii generației mele. l-au sub-

Scanned with OKEN Scanner

evaluat pe nedrept în favoarea clasicilor — și, în principal, a lui Bach. Azi aș zice că prefer orice partitură care să însemne o reușită totală pe un plan dat, fără a mă preocupa dacă este veche sau modernă. Dacă vorbim de drama lirică de expresie națională : *Boris* ; dacă vorbim de drama lirică de concepție romantică : *Tristan* ; dacă mergem la expresionism : *Wozzeck*. Dacă este vorba de muzică medievală : Perotinus și Guillaume de Machaut, mari maeștri. Și dacă privim spre atonalism : Arnold Schönberg... Ce prefer ? Tot ce este reușit, indiferent ordinul de estetică muzicală — ceea ce a urmărit să fie, și a reușit din plin, stabilind un echilibru perfect între formă și conținut. De aici faptul că anumite opere de mari autori — cu toate că sînt de mari autori — îmi plac foarte puțin ; dacă-l admir profund pe Händel din *Concerti grossi,* mă lasă în schimb indiferent operele sale, ca fiind seci, academice — în afară de unele pasaje foarte frumoase care, din acest motiv, au devenit antologice. Dacă îl admir mult pe Stravinski din *Simfonia psalmilor,* îmi place puțin dibaciul său *Octet* care cuprinde toate erorile «neoclasicismului».Astfel că mi-ar fi foarte greu să vorbesc de un «compozitor preferat». În primul rînd trebuie luat în considerare că este o problemă, de școli, de epocă, de intenții, de reușite. Pentru că dacă privim de aproape, mai reușită este partitura *Liliacul* de Johann Strauss, în domeniul operetei, decît *Rienzi* în cîmpul operei... Și ce este de preferat : o operă reușită sau o operă ratată ?...

În ce privește a doua întrebare : *Care este, după părerea dumitale, cel mai mare compozitor al acestui secol ?*

În situația de a fi nevoit să răspund, m-aș afla și mai perplex.

În primul rînd pentru că abia am trecut de jumătatea secolului, și nu putem ști ce se va întîmpla pînă în anul 2000.

În al doilea rînd, pentru că numai trecerea timpului poate să-i situeze pe autorii contemporani la adevăratul lor loc.

În 1920 se avea o mare încredere în anumiți compozitori care avură o apariție fulgurantă, dar apoi, s-au menținut în repetarea acelorași formule, fără a mai aduce nimic nou. Este clar că, acum douăzeci și cinci de ani, îl situam pe Francesco Malipiero în fruntea școlii moderne italiene. Azi, un compozitor ca Luigi Dallapiccola face ca să-l dea considerabil înapoi pe autorul lui *Rispetti e Strambotti* pe scara admirației noastre. Figura lui Schönberg a fost mult amplificată, în acești ultimi ani, pe măsură ce discul ne-a familiarizat cu totalitatea operei sale prodigioase. Și alături de aceste anumite opere ale lui Stravinski care au provocat destul de multe discuții despre ele în clipa premierei lor, s-au situat ulterior pe un plan mult mai secundar, în cadrul producției autorului lor. Atunci ? Care este cel mai mare compozitor al acestui secol ? Naiba să știe !... Aici

Scanned with OKEN Scanner

intervine, ca și în cazul anterior, o chestiune de reușită, de scop atins, de echilibru perfect între forma și conținutul unei partituri determinate. La un număr de mari reușite, mai mare splendoare ; însă această splendoare poate să aibă și ea momentele sale ingrate, clipele sale de slăbiciune... Atunci ?

El Nacional, Caracas, 1 iunie 1954.

DOUĂ PUNCTE DE VEDERE

Dacă aș fi întrebat, pe neașteptate, să indic pe unul din oamenii cei mai inteligenți ai epocii, eu nu aș pregeta să răspund : «René Leibowitz.» Acest magnific dirijor de orchestră care își consacră cele mai bune energii ale sale la răspîndirea muzicii atonale, s-a arătat în același timp, și un admirabil interpret al lui Gluck și Beethoven. Și, trecînd cu o ușurință de invidiat de la clasici la moderni, Leibowitz și-a luat răspunderea de a imprima, în acești ultimi ani, opere cu caracter foarte deosebit — atît de bogate în valori revelante — ca *Gurrelieder* de Schönberg, și *Socrate* de Satie. Cine a ascultat propriile sale compoziții, afirmă că sînt excelente... Însă asta nu e totul : René Leibowitz este unul din cei mai buni eseiști francezi ai clipei de față. Cartea sa *Artistul și conștiința sa*, constituie un vast colocviu estetico-filosofic cu Jean Paul Sartre. Lui îi datorăm studiul capital consacrat, pînă acum, marilor figuri ca Schönberg, Alban Berg și Webern... Și acest personaj de Renaștere, în același timp dirijor de orchestră, compozitor, critic, eseist, găsește totuși timp suficient pentru a scrie, din cînd în cînd, articole în periodice și reviste literare — mereu pline de idei și concepte originale.

În ultimul număr din *Temps Modernes*, aduce omagii lui Arturo Toscanini, examinînd cu ochi admirativi ansamblul prodigioasei sale cariere. Ne vorbește despre aresturile sale, despre mîniile sale, despre reușitele sale, despre felurile lui de a ataca problema interpretării muzicale... Însă aici aste, unde, pentru prima dată într-o scriere a lui Leibowitz, mă întîlnesc cu un concept pe care eu îl consider greșit.

> Cum se poate admite (ne întreabă eseistul) ca un dirijor să se simtă atît de puternic «provocat» și purtat de o operă pe care a dirijat-o de o sută de ori în mai puțin de zece ani ca și cum însăși această operă ar fi

Scanned with OKEN Scanner

relativ nouă pentru el ?... Orice artist sincer știe că în tinerețea sa interpreta opere cu un entuziasm, o intensitate ce se pierd cu timpul, în ciuda faptului că la o vîrstă mai înaintată interpretarea poate atinge alte planuri.

René Leibowitz crede, așadar, că faptul de a fi dirijat o operă de mai multe ori, micșorează interesul — pasiunea — interpretului pentru ea.

Erich Kleiber, care este unul din cei mai mari dirijori ai epocii acesteia, susține, în privința asta, o părere absolut opusă. Într-o zi cînd ne plimbam prin pădurea Havanei, se opri sub un arbore și mă întrebă brusc :

Dumneata știi că, cu audiția de azi dimineață, de cîte ori am dirijat *Simfonia a noua* ?... De o sută nouăzeci și opt ori !... Ei bine : cred că numai acum încep s-o dirijez bine. De ce ? Pentru că o cunosc destul de suficient pentru a-mi păstra seninătatea în fața ei. Cînd un dirijor dirijează o operă nouă, o iubește prea mult ; se pasionează, se lasă purtat de ea, îi scapă hățurile... Și comite greșeli de interpretare, dintr-un exces de dragoste... Însă cînd a dirijat-o mai mult de cincizeci de ori, începe să se stăpînească, să judece la rece problemele pe care le ridică, să fie atent la randamentul sonor în toate aspectele sale... Atunci dirijorul începe să «interpreteze» cu adevărat. Se lucrează bine numai cînd se păstrează o seninătate absolută față de orchestră — cu toate că gesturile noastre, foarte necesare în unele moente, pot să facă să se creadă că ne lăsăm purtați...

Louis Jouvet, căruia i-am povestit, odată, această discuție cu Kleiber, m-a încredințat că și el susținea o părere identică, în ceea ce privește interpretarea dramatică — acceptînd, prin aceasta, faimoasa teză expusă de Diderot în *Paradoxul comediantului*... Pentru o singură dată — poate pentru credința sa în tinerețea proprie — René Leibowitz emite un concept greșit.

El Nacional, Caracas, 25 iulie 1954.

SIMFONII CONDENSATE

Ultimul număr al ziarului *Time* ne informează ironic despre monstruoasa idee pe care o au conducătorii uneia din cele mai mari firme editoriale de discuri din Statele Unite : cea de a fabrica — nu se poate întrebuința alt teremn — «simfonii condensate». Care va să zică

Scanned with OKEN Scanner

așa cum am asistat la nașterea «cărții condensate», aveam acum trista posibilitate de a asculta mari opere muzicale în formă incompletă, mutilate, amputate de la desfășurările lor esențiale, reduse la elementele lor schematice. Astfel, această producție lamentabilă a început cu un disc care expediază *Simfonia a cincea* de Beethoven în paisprezece minute, cînd durata ei exactă este de treizeci și două. Pentru a da o idee despre ispravă, ne este suficient să spunem că prima mișcare a rămas redusă la un *show* de trei minute... Și asta nu e totul ; deja ni se anunță o *Simfonie în re* de Franck, redusă de la treizeci și nouă de minute la paisprezece ; *Prima* de Brahms, redusă de la treizeci și opt și cincisprezece ; *Concertul imperial* de Beethoven, redus de la treizeci și opt la cinciprezece.

Sînt ani de cînd eu nu am avut ocazia să aflu de o întreprindere atît de absurdă, atît de antiartistică — atît de profanatoare, ca să spun totul. Ce se urmărește prin asta ? A atrage spre muzica bună un public care pînă acum trăia departe de ea ?... Prostie !... Cel care nu iubește și nici nu a iubit muzica serioasă, îl plictisesc tot atît de mult paisprezece sau treizeci și opt de minute de Brahms sau Beethoven. Afară de aceasta, aventura nu este nouă : la începutul imprimărilor pe discuri, ni se ofereau, din motive tehnice,uverturi de Wagner comprimate într-o asemenea formă, încît încăpeau într-o singură față. În copilăria mea, ascultătorul trebuia să se mulțumească, de multe ori, cu opere mutilate, preludii reduse la schelet, mișcări ciuntite. Însă lucrul acela era acceptat ca un rău inevitabil, datorat slabei dezvoltări mecanice a unei industrii incipiente. Prin anii douăzeci, abia ieșite primele albume ce reprezentau o operă imprimată integral, că sistemul anterior a și fost abandonat în întregime, născîndu-se primele discoteci serioase. Ce se face acum nu este oare altceva decît a ne întoarce la un procedeu părăsit de mult timp, ca fiind antiartistic, și care nu a contribuit niciodată la dezvoltarea culturii muzicale ?...

A priva o operă simfonică de desfășurările sale, înseamnă a-i răpi lucrul cel mai de preț unde se manifestă splendoarea unui compozitor. În opera lui Beethoven, temele, melodiile, au o importanță minimă, alături de desfășurările lor. Desfășurarea este dialectica muzicianului ; modul său de a explica ceea ce dorește să ne spună ; expunerea totală a gîndirii sale logice. Primul timp al *Simfoniei eroice* se sprijină pe opt note simple, cuprinse în limita unui acord, ce sînt

Scanned with OKEN Scanner

un simplu pretext pentru a edifica ceea ce urmează apoi. Mulți compozitori nemuritori au avut, inclusiv, obiceiul de a porni de la motive foare simple — lipsite de orice conținut liric —, pentru a atinge, pe calea desfășurării, cele mai sublime expresii. În aceste desfășurări Brahms și Cézar Franck au găsit argumentele forței lor. Și se dorește să fie privați, profanator, de la ce a constituit originalitatea lor, afirmarea măestriei lor ?...

Și cînd te gîndești că un John Barbirolli se pretează a servi drept complice la asemenea atentate, contrarii tuturor conceptelor unei adevărate culturi muzicale !... Cartea condensată o aveam ! Ne mai lipsea doar «simfonia condensată», în așteptare să ni se ofere și reproduceri din El Greco cu figuri «rectificate» în ce privește alungirea, sau un Quijote ce se poate citi ușor în cincisprezece minute !...

El Nacional, Caracas, 21 august 1954.

DESPRE SIMPLIFICARE ÎN MUZICĂ

Comentînd un articol recent al meu — motivat, la rîndul lui, de o magnifică conferință susținută de profesorul Angel Rosenblat, la sala «Palestra» — prietenul meu Ali Lameda discuta unele din conceptele expuse de eminentul filolog, în ce privește simplificarea pe care acesta o observă în evoluția limbilor, și opune critici, de asemenea, la convingerea mea că muzica tinde și ea să se simplifice — în ciuda complexității ce par a fi, la prima vedere, expresiile ei cele mai actuale.

În ceea ce se referă la limbi, neconstituind pentru mine o specialitate cărui studiu eu să-i fiu dedicat nopți albe, îl trimit pe autorul interesantului text publicat sîmbăta trecută sub titlul «Evoluția limbii și muzica» autorității lui Angel Rosenblat, care îi va spune probabil că coincide cu Jaspersen, acesta văzînd originea limbajului în cîntul magic. (Cred că am spus ceva asemănător, fără îndoială, într-un capitol din romanul meu *Pașii pierduți*).

Însă de vreme ce despre muzică se vorbește și în articolul lui Ali Lameda, doresc, în spațiul limitat al acestei coloane, să expun unele realități ce pot fi verificate istoric.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a începe, trebuie să se țină seamă că un lucru ce ni se pare complicat pentru că el șochează de la prima încercare obiceiurile noastre auditive, nu este, din acest motiv, fruct al unei complicații deosebite. Opera unui Debussy este mult mai simplă, pianistic vorbind, decît opera lui Liszt.

La rîndul lor, paginile cele mai dificile ale lui Liszt — mereu gîndite foarte bine pentru degetele executantului — rezultă, a fi mult mai abordabile oricărui interpret capabil, decît diabolica fugă care închide sonata *Hammerklavier* a lui Beethoven, de exemplu.

Pianiștii de azi care niciodată nu au reușit să iasă strălucit din proba foarte importantă ce pretinde această ultimă lucrare, execută într-un mod magnific piesele cele mai dificile — pe cît se pare — ale lui Ravel.

Compozitorii moderni — în ciuda unei grafici neobișnuite ce deconcertează pe muzicianul începător — obișnuiesc să caute o asemenea simplitate de expresie, încît operele lor sînt disprețuite de marii virtuozi deoarece nu întîlnesc în ele ocazii suficiente de strălucire.

Privind mult mai în urmă, un Webern ajunse să speculeze pur și simplu cu tăcerea scriind piese de puține măsuri, unde economia de mijloace se traduce printr-o zgîrcenie nemaipomenită.

Să ne gîndim că asta se întîmplă doar în domeniul pianului, instrument ce are o vechime puțin mai mult de un secol și jumătate de existență...

În ce privește muzica în general, Ali Lameda menționează cîntul monodic medieval, ca exemplu al celei dintîi simplități, ce s-a pierdut în decursul secolelor. Nu trebuie să se uite însă, cîntul gregorian, care a datorat mult, la rîndul lui, imnului ambrosian, pornea original de la cîntul oriental din lăcașurile de cult, mult mai complex la început.

Cîntul creștin din evul mediu era deja, prin sine însuși, o simplificare extraordinară a modurilor de a cînta mult anterioare, la a căror vocalizări, fiorituri, se renunța treptat odată cu trecerea timpului.

Cîntul gregorian constituia, în mod precis; la sfîrșitul milenarei sale evoluții, o formă pură — purificată prin eliminarea superfluului... Apare apoi obiceiul de a cînta pe mai multe voci, ce va zămisli o polifonie atît de complexă, atît de vastă, atît de barocă, încît mecanismele sale structurale nu puteau fi percepute de ascultători inculți.

S-a ajuns la asemenea extreme, în acest sens, că anumite opere puteau fi cîntate de la început și invers, schimbîndu-se vocile, începîndu-se cu finalul, schimbînd temele, în cadrul tehnicilor ce primeau numele de «oglindă», «enigme», «raci», etc. Din acest punct de vedere, Stravinski nu a scris niciodată partituri care să poată ajunge, nici pe departe, la complexitatea contrapunctistică a anumitor compoziții de Gabrielli.

În ceea ce privește instrumentalul, nimic nu ajunge din urmă *Arta fugii* lui Bach, în ceea ce privește dificultatea principiilor aplicate la tratarea materiei sonore.

Există în această operă nemuritoare, ne spune Albert Schweitzer «fugi și canoane ce nu au fost scrise pentru a fi executate de instrumente, ci destinate a fi ascultate interior în timpul lecturii lor tăcute.»

Nu există compozitor, după Bach, care să fi îndrăznit atît de mult !

Să facem însă în altă zi, din cauza bogăției temei, un examen mai minuțios cu privire la simplificarea ce continuă să se observe, încă de acum trei secole, în domeniile muzicii.

El Nacional, Caracas, 14 septembrie 1954.

TREI FRAZE EXEMPLARE

Eminentul dirijor de orchestră și critic sagace care este René Leibowitz a publicat, acum cîtva timp, un studiu profund despre *Schönberg și școala sa*, format din trei părți ce apar intitulate cu citate deosebit de bine alese și care nu se referă numai la probleme ale compoziției muzicale, ci și la creația artistică în toate aspectele sale. Primul citat este al propriului Schönberg : «Legile omului genial sînt legile umanității viitoare.» Al doilea, al poetului Hölderlin : «A trăi înseamnă a apăra o formă.» Al treilea, al pictorului Juan Gris : «Nici o operă chemată să devină clasică nu poate să aibă un aspect asemănător operelor clasice care îi precedaseră.»

Scanned with OKEN Scanner

Fraza lui Schönberg capătă caracterе de axiomă : «Legile omului genial sînt legile umanităţii viitoare.» Dacă *Prima simfonie* a lui Beethoven purcede de la ultimele simfonii ale lui Haydn, măreţia compozitorului se afla, cu toate acestea, în puterea de a deveni independent de melodiile sale întreprinzînd prodigioasa ascensiune care l-a condus la *Simfonia a noua*, la *Misa în re*, şi la revoluţionarele cvartete din ultimii săi ani. Aceste opere au creat legi noi, care au fost legile umanităţii viitoare la un asemenea grad încît nici azi nu au luat sfîrşit implicaţiile lor. Încă mai avem multe învăţăminte de scos din *Marea fugă*, a căror expuneri rămîn în vigoare. Nimeni mai bine ca Beethoven nu a ilustrat prin opera sa afirmaţia lui Schönberg, care, la rîndul său, a lăsat norme pentru viitor.

«A trăi înseamnă a apăra o formă», spunea Hölderlin. Şi asta este tot atît de adevărat în sens literal, cît şi în cel figurat. Forma persoanei, în planul conservării fizice ; formă a personalităţii, în domeniul spiritului. Nu pretindeţi unui artist, şi celor asemenea lui, să se dilueze în colectiv, ci să găsească cuvinte juste pentru a spune ceea ce alţii nu ştiu să exprime perfect. Se poate întîmpla că «forma» sa de a vorbi să nu fie înţeleasă imediat, însă dacă sinceritatea lui este absolută şi scopurile sale sînt înalte, apărarea formei proprii îi va asigura continuitatea, răspunzînd unor aspiraţii colective încă neformulate — simţite, poate, înainte de a se afirma ca definiţie. Cînd un dirijor de orchestră german a declarat, după şaizeci şi atîtea de repetiţii, că partitura lui *Tristan şi Isolda* este de neexecutat, nu a reuşit să obţină prin aceasta ca Wagner să-şi modifice nici măcar o singură măsură din opera sa — el apărînd prin aceasta, integritatea unei «forme» de gîndire sonoră ce va trece în patrimoniul universal.

«Nici o operă chemată să devină clasică nu poate să aibă un aspect asemănător operelor clasice care i-au precedat», a scris Juan Gris.

Orice operă ţinută drept clasică, dă naştere unui academism. Şi datoria creatorului este de a evita orice academicism, ci de a se manifesta cu voce personală. Rămîne foarte puţin, pentru teatrul universal, din tragedia burgheză de la începutul acestui secol, pentru că autorii ei exploatau forme identice, crezînd poate că tiparele mai uzate se renovau prin intermediul anecdotei dramatice.

Scanned with OKEN Scanner

Cînd Claudel scrisese *Bunavestire*, piesa aceasta sfida toate gusturile epocii. Ceea ce plăcea, ceea ce era aplaudat, se situa pe un teren diametral opus. Claudel se afla cu totul singur cu personajele sale. Însă douăzeci de ani mai tîrziu, stilul său dramatic crea norme în toate părţile. Un teatru poetic ţîşnea din creaţia sa, ridicată imediat, la model clasic. Acelaşi lucru s-a întîmplat cu *Sărbătoarea primăverii* a lui Stravinski, partitură fluierată în seara premierei, şi care a arătat omului modern posibilităţile unei ritmici uitate — care a exercitat o influenţă puternică asupra tuturor compozitorilor contemporani.

El Nacional, Caracas, 1 iunie 1955.

SUNETUL ŞI REALITATEA

S-a zis, pe bună dreptate, că «imaginea» — cea a cinematografului, a televiziunii, cea a publicităţii, a reproducerii artistice, reportajul fotografic, etc. — capătă o importanţă de fiecare dată mai mare în viaţa actuală. Însă... ce putem spune despre sunet ?... Omul se trezeşte dimineaţa din somn şi ascultă primele ştiri prin radio ; se îndreaptă spre locul lui de muncă, şi în automobilul său acelaşi radio îl năpădeşte cu melodii, anunţuri, evenimente. La birou, telefoanele interioare şi exterioare nu încetează de a-l solicita. Dictafonul îl are la îndemînă. Pick-upul din colţ începe să-şi afirme lamentabila sa realitate. Urcat în avion este atent la chemările amplificatoarelor. La cinematograf va auzi vocile amplificate care, de multe ori, pornesc pe drumuri distincte de cele ale imaginii. Acasă, o discotecă te aşteaptă gata de a cînta, numai dacă nu preferi a asculta vreun program emis prin radio. Şi, înainte de a dormi, omul modern îşi va fixa ceasul deşteptător, pentru ca sunetul lui să-l dea jos din aşternut în dimineaţa zilei următoare.

Ceea ce e interesant, în această prezenţă perpetuă a sunetului, este faptul că omul actual s-a obişnuit, în multe cazuri, să disocieze sonorul de vizual.

Pentru bunicii noştri, prezenţa orchestrei, a cvartetului, a executantului vocal sau instrumental, era anterior oricărei muzici. Pre-

Scanned with OKEN Scanner

zența mijloacelor de expresie era inseparabilă de ceea ce asculta. Același lucru se întîmpla și cu teatrul, înainte de a fi apărut posibilitatea acestui «teatru pentru orbi» care este radioul — unde fiecare ascultător, poate da actorului trăsăturile, gesturile, aspectul, ce îi sînt sugerate de propria imaginație. Lucrul acesta se aseamănă foarte mult cu întîmplarea arhivarului unui ziar argentinian care, pus în situația de a găsi o fotografie a lui Arkadie Avercenko, și neavînd-o publicase figura unui magnific căpitan de cazaci, cu următoarea legendă : «Probabil că aceasta nu este fotografia lui Arkadie Avercenko, însă este neîndoios că nu exista alt personaj, în arhiva noastră care să aibă o figură atît de perfectă ca a lui Arcadie.»

Sunetul, disociat de imagine, a stimulat imaginația noastră.

Ascultînd o simfonie de Beethoven imprimată pe disc, «vedem» gesturile dirijorului cînd corzile atacă un pasaj cu un brio excepțional. Corpulenții cîntăreți wagnerieni devin agili, zvelți, frumoși, prin interpretările lor fonografice. Cînd Marie Bell spune într-un mod incomparabil versurile din *Fedra* de Racine, într-o imprimare realizată sub auspiciile Comediei Franceze, uităm de realitatea ei pentru a ne gîndi doar la fiica lui Minos și a lui Pasïfae. Și există cazuri în care creația noastră proprie — în ceea ce se referă la transmisiunile directe prin radio — reușite să îndrepte greșeli sau deficiențe a unei reprezentații...

Îmi amintesc că am rămas foarte tulburat, o dată, de o interpretare a *Maeștrilor cîntăreți,* dată într-un mare teatru european. Cîntăreții erau magnifici, însă decorurile erau vechi, coriștii se prezentau rău, costumația părea scoasă dintr-o garderobă prăfuită. Ceea ce se putea vedea pe scenă era atît de inferior la ceea ce se asculta, încît am părăsit teatrul la prima pauză. Revenind acasă, am deschis aparatul de radio. Se transmitea reprezentația. Și, deodată, cadrul scenic, imaginat de compozitor pentru actul al doilea, a rămas transfigurată prin prezența sălii wagneriene. Ne aflam în vechiul Nüremberg, în fața cizmăriei lui Hans Sachs. Ucenicii tulburau liniștea străzilor cu rîsetele lor. O lună adevărată se strecura printre acoperișurile ascuțite de ardezie. Eva devenea o Gretchen ideală, în timp ce Beckmesser, devenit un personaj de Gustave Doré, apărea cu lăuta așezată cruciș pe burtă... Sunetul, disociat de ceea ce se întîmpla în teatru, poseda o putere de a crea o iluzie foarte superioară mediocrei realități lăsată în urmă...

El Nacional, Caracas, 27 decembrie 1955.

Scanned with OKEN Scanner

COMPOZITORUL ȘI EXECUTANTUL

Muzicienii contemporani cu Gluck considerau că muzica sa era foarte greu de executat și că, în plus, le impunea o atenție prea prelungită. În ce privește pe Mozart, mulți cîntăreți au declarat că operele lui nu pot fi cîntate ei stăruind, pe de altă parte, în faptul că nu ofereau interpretului destule ocazii de a străluci... Sosește epoca romantică : Karl Maria von Weber, care nu era un pianist mediocru, declara că *Sonata patetică* de Beethoven este de «necîntat». Pe de altă parte, genialitățile de instrumentație din *Simfonia eroică* sînt considerate ca «greșeli». Ceea ce sună aspru pentru gustul publicului este atribuit surdității compozitorului. Se proclamă că în *Simfonia a noua* corurile sînt scrise într-o textură absurdă, etcetera.

Epoca modernă : după ce au protestat împotriva dimensiunilor actelor wagneriene, muzicianul de la pupitru se irită împotriva «dificultăților inutile» ce se nasc din poemele simfonice ale lui Richard Strauss. Se spune că acest compozitor «omoară cornii săi», impunîndu-le niște pasaje de o execuție deosebită, la fel ca aceea care deschide *Till Eulenspiegel*. În ce privește tragediile sale lirice, *Salomé* și *Electra*, acestea sînt cu totul de «necîntat» — această apreciere se poate asemui cu știutele anecdote : soprana care a leșinat, obosită, puțin după căderea cortinei ; tenorul care își pierdu corzile vocale căutînd să interpreteze o asemenea muzică, etc. Cu Stravinski apare o nouă complicație : ritmica — cu finalul din *Sărbătoarea primăverii*, care impune executantului de la baterie o serie de metri inegali și asimetrici înlăuntrul unei unități generale. Cu Darius Milhaud, intră în scenă politonalitatea... Schönberg, de partea lui a făcut să se asculte pentru prima oară, în lucrarea sa *Pelléas și Mélisande*, această monstruozitate care este — să ne ferească Dumnezeu de asemenea împrejurări ! un *glissando* de tromboane. Și acum există niște domni, cu totul necunoscuți, cu numele de Villa-Lobos, Honegger, Alban Berg care fac ca trompetele să urce mai sus de limitele registrelor lor și niște instrumente cu ancii să coboare pînă unde nu trebuie, așa cum fac acești barbari negri ai jazz-ului... S-o facă ei acolo !... Însă asemenea practici nu trebuie să se impună muzicienilor de pupitru al unei orchestre simfonice. Cine face parte dintr-o orchestră simfonică, este un om responsabil, demn, care ia arta sa în serios... nu este așa ? Și astfel, cine scrie aceste linii, a văzut ri-

Scanned with OKEN Scanner

dicîndu-se un prim trombon, în plină repetiţie a *Tainelor* lui Varèse la Paris, oprind orchestra cu un gest demn.

— Ce se întîmplă ? — întrebă dirijorul, Nicolai Slonimsky.

— Eu nu execut pasajul acesta — declară instrumentistul.

— Oare din cauză că *nu poţi* să-l execuţi ?

— Nu asta e cauza — răspunse foarte demn, muzicantul. Îl pot executa perfect. Poftim... (îl execută)... cauza este că sună foarte urît. Nu mi se pare că asta este ceva potrivit pentru o operă simfonică !

Acel drăguţ trombonist reacţionase în faţa unui pasaj insolit, aşa cum au reacţionat primii executanţi ai operei *Pelleas şi Mélisande*, de Schönberg, în faţa faimosului *glissando*... Însă se întîmplă că acest fel de luptă între compozitor şi interpret durează de secole şi va fi eternă... Orice geniu muzical a mărit cîmpul de posibilităţi al execuţiei vocale şi instrumentale, forţînd registrele şi pretinzînd neobişnuitul executanţilor săi. După ce s-au aflat în faţa vreunei rezistenţe, insolitul «absurd», ceea ce «sună urît», începe să formeze parte din bagajul tehnic al muzicianului de pupitru. Astăzi nu există trompetist demn de acest nume care să nu se laude că poate urca mai sus de limitele fixate instrumentului său de către tratatele de instrumentaţie, şi nici trombonist care să se oprească în faţa unui *glissando*. Astea toate pentru că într-o bună zi compozitorul modern avu nevoie de un *glissando* şi de o notă supraacută...

El Nacional, Caracas, 27 decembrie 1955

PROFESIUNE INUTILĂ

Cîţiva ani după Primul Război Mondial, la Paris a început să fie auzit numele unui tînăr compozitor ungur cu numele de Tybor Harshanyi.

Indiferent faţă de curentul neoclasic ce se afla pe punctul de a împinge pe mulţi muzicieni spre o fundătură fără ieşire, Harshanyi se făcu notat prin independenţa principiilor sale estetice şi prin personalitatea stilului său. Un *Nonet* de o factură deosebită, scris

Scanned with OKEN Scanner

pentru instrumente de lemn și alamă, atrăsese puternic atenția publicului și a criticii. Știam că ambițiile sale nobile, de creator, se îndreptau, în zilele acelea, spre compoziția unei drame lirice, a unui balet și a diverse opere simfonice...

Instalat la Paris din adolescență, Tybor Harshanyi se simțea legat, pentru totdeauna, lumii artistice a unui oraș care îl aplauda și-i acorda atenție.

Țara sa, de altminteri, avea puțin ce să-i ofere, în zilele acelea, muzicianului care avea nevoie de orchestre și de scene lirice. Amenințări noi pluteau peste națiunile din Europa Centrală, unde un Béla Bartók, în ciuda geniului său, se bucura doar de o poziție precară... Și cum Parisul era, pentru Harshanyi o patrie de alegere, muzicianul se hotărî să solicite cetățenia franceză. Lucrul acesta se întîmpla în ajunul celui de al Doilea Război Mondial.

Conflictul cu toate implicațiile sale, întîrzia naționalizarea lui Harshanyi. Însă, viața revenind la normal — în aparență normal —, se întîmplă ceva neobișnuit : cererea făcută, cu toate formalitățile îndeplinite, era respinsă ani în șir în mod inexplicabil. Pînă la urmă — de foarte puțin timp — Harshanyi făcu o plîngere disperată lui Claude Delvincourt, ce ocupa un post mare la Conservatorul din Paris. Absența unei naționalități definite, cu respectivele sale hîrtii semnate și ștampilate, îi cauza artistului un serios prejudiciu : nu putea călători în străinătate, nu putea ocupa o catedră oficială : întreaga sa carieră se resimțea din cauza unei situații absurde, intolerabile, exasperante... Ceva trebuie să fie la mijloc — s-au gîndit prietenii lui. Ni se ascunde ceva : acest om trebuie să fie victima unor lipsuri din tinerețe ale lui, al vreunui delict comis Dumnezeu știe în ce împrejurări... Și Claude Delvincourt, hotărît să rezolve acest mister, mobiliză toate relațiile sale oficiale pentru a obține un lucru destul de greu : să i se arate fișa confidențială unde putea să apară, în termeni laconici, cauza refuzului.

În documentele de la fișier nu se putea vedea nimic ce să justifice atitudinea autorităților în fața cererii lui Tybor Harshanyi. Biografia lui era curată, onorabilă, fără pete : o autentică viață de artist, consacrată în întregime creației. Atunci ?... Ah, atunci !... Ah, atunci !...

Claude Delvincourt observă că, la marginea cererii de naționalizare, un funcționar ignorant scrisese foarte simplu, cu creion roșu, această frază, teribilă :

«Desfășoară o profesie socialmente inutilă.»

Scanned with OKEN Scanner

Acum totul este explicat !... Profesiunea de compozitor era, față de gradul de înțelegere al funcționarului implacabil, «o profesiune socialmente inutilă». O ocupație ce nu va avea nimic de-a face cu artizanatul ; o activitate ce nu oferea randamente imediate ; o meserie puțin lucrativă, care nu era supusă unor orarii de birou și nici rezultatele ei nu puteau fi expuse zilnic într-o vitrină.

Delvincourt, indignat, făcu un protest energic la ministerele competente.

Fraza cu pricina, care reușise să amîne cursul cererii timp de zece ani, fusese ștearsă.

Și Tybor Harshanyi a fost declarat cu toate scuzele de rigoare cetățean francez...

Însă era deja prea tîrziu.

Compozitorul va deceda dintr-un atac de cord în chiar aceeași zi în care așteptata notificare ajunse în mîinile sale.

Această poveste nu pare a fi scrisă de Franz Kafka ?

Nu constituie un adevărat apendice pentru o nouă ediție a *Procesului* ?

Astfel, timp de mulți ani, un artist extraordinar a putut fi victima unei conjurații birocratice, al unui mecanism de respingeri obscure asemănător celui suferit de protagonistul *Castelului !*

«Profesie socialmente inutilă».

Și mai există unii care includ povestirile lui Kafka în antologiile literaturii fantastice.

Eu îl consider că a fost unul din scriitorii cei mai «realiști» din acest secol — în ciuda acelora care cred într-un realism făcut pe bază de formule literare epuizate și depășite.

Tybor Harschanyi a trăit timp de mai mult de cincisprezece ani, fără a bănui, într-o autentică lume kafkiană !...

El Nacional, Caracas, 15 februarie 1956.

ARTĂ ȘI TINEREȚE

După Primul Război Mondial, apariția de școli datorate entuziasmelor unor artiști noi ce se proclamau «artiști de avangardă», însuflețise un adevărat cult al tinereții. În toate părțile apăreau

Scanned with OKEN Scanner

«reviste pentru tineret», mișcări ale «tinerilor pictori», grupuri de «tineri compozitori», prezentați publicului în diferite «manifestări ale tinerilor». Într-atît ajunse această paradă a tinereții încît, prin anul 1930, un grup de băieți, care încă nu împliniră douăzeci de ani, în fruntea căruia se afla fiul scriitorului Georges Duhamel, lansă o «revistă a adevăraților tineri», mai tineri — și chiar așa era ! — decît toți «tinerii» care pînă atunci se presupuneau de a fi... Se spunea că «noul» putea să se manifeste, pentru prima dată, numai de către tineri ; originalitatea autentică, îndrăzneala, spiritul de reînnoire, puteau fi fruct doar al tinereții. Acela care putea să privească lumea cu ochii tinereții poseda cea mai de invidiat și sigură bogăție.

Este limpede că gîndurile erau îndreptate spre Rimbaud, spre Lautréamont, spre Alain Fournier, cînd se confereau puteri depline tinerilor pentru a renova artele și literatura. Însă se uita, poate, că dacă tineretul se manifestă în valori de prospețime, vigoare, îndrăzneală, nu întotdeauna ele sînt întovărășite de o originalitate profundă pe care unii o obțin pas cu pas, pe baza experienței, după depășirea multor greșeli inițiale.

Este adevărat că tinereții îi datorăm «miracolul Rimbaud». Însă caracteristica unui miracol este, în mod sigur, în aceea că constituie un caz insolit care într-un anumit fel poate fi luat de-a dreptul providență. Debussy tînăr nu trecea a fi un excelent discipol al lui Massenet ; Joyce din *Dublinenses* se afla foarte departe de a-l anunța pe Joyce din *Ulises ;* Picasso al epocii albastre s-a arătat mult mai puțin îndrăzneț decît Picasso din *Guernica,* și, în ce privește Proust, am fi vorbit puțin despre el azi, dacă nu ar fi scris altceva decît *Plăcerile și zilele* și *Jean Santeuil.* Care este Beethoven-ul clasic, cel din *A șaptea* sau cel din *Misa in re ?* Și în ce privește pe Wagner... preferăm *Rienzi* sau *Tristan și Isolda ?...*

Adevărul este că atunci cînd cădem în admirație în fața reușitelor unui tînăr, ceea ce salutăm la el este o maturitate timpurie. Îl felicităm pentru a fi atins majoratul înaintea altora din generația sa. A trecut de la ucenic la maestru, și acum trebuie să se înfrunte cu probleme ce aparțin deja «lumii adulte». De aici faptul ce se observă la tinerii dotați cu o personalitate definită, o neașteptată dorință de a stabili legături cu tradiția, oricît de revoluționari se manifestă în producție personală, invocînd maeștri din trecut cu care se simt identificați deasupra secolelor trecute. Astfel, un Picasso, prin anul 1925,

Scanned with OKEN Scanner

s-a proclamat admirator fervent al lui Rafael ; Schönberg, în aceeași epocă, căuta să demonstreze că atonalismul era, în realitate, un sistem tradițional și Darius Milhaud se erija în continuator al lui Rameau.

Pictorița Leonor Fini, întrebată recent cu privire la chestiunea rolului desfășurat de tineret în artă, a dat un răspuns cu mult bun-simț spunînd : «Mă interesează numai acei care se sustrag categoriilor de bătrînețe sau de tinerețe. Merg adesea la expoziții ale artiștilor tineri, însă nu pentru că sînt tineri.»

Dacă un artist nu este în stare să-mi ofere o lume a sa, personală, mă plictisesc. Nu mă interesează «nehotărîții»... Adevărata vîrstă a artistului este, cu siguranță, aceea în care nu mai este un «nehotărît». Lucrul acesta se poate întîmpla lui Rimbaud în adolescență ; lui Marcel Schwob, în tinerețea sa. Însă i se poate întîmpla și lui Erik Satie — miracol în ordine inversă — care, odată trecuți cei cincizeci de ani, a devenit muzicianul cel mai tînăr, al timpului său.

El Nacional, Caracas, 11 noiembrie 1956.

PROBLEMA «ORIGINALELOR»

Eminentul muzicolog Theodor Fuchs, într-un articol recent, analizează spinoasa problemă a fidelității interpretului față de textele originale ale unui compozitor. Este știut că mulți dirijori de orchestră, mulți concertiști, au ridicat acest principiu de fidelitate la o adevărată religie, scotocind arhive și biblioteci unde sînt păstrate partiturile autografe ale maeștrilor din trecut, pentru a le confrunta cu edițiile moderne.

Erich Kleiber, de exemplu, se arăta foarte satisfăcut că a descoperit, în manuscrisul *Simfoniei a șaptea*, un punct uitat de către copiști. Alt dirijor mi-a arătat, odată, o greșeală neînsemnată aflată în edițiile actuale ale «Uverturii» din *Bărbierul din Sevilla*...

Această preocupare de exactitate, acest respect față de voința creatoare a compozitorului, sînt, desigur foarte lăudabile. Însă... pînă

Scanned with OKEN Scanner

unde se poate ajunge pe acest drum ? Aceasta este problema pe care o examinează Theodor Fuchs în articolul său.

Aruncînd privirea asupra unor opere contemporane, muzicologul observă că «una din *Kammermusik* de Hindemith durează, în interpretarea compozitorului, exact dublul celui indicat în partitură, şi că pe discul din *Mathis pictorul,* al Orchestrei Filarmonice din Berlinul de vest, sub dirijatul compozitorului, nici o mişcare nu corespunde cu indicaţiile metronomice ale partiturii.» Ne aminteşte, în acelaşi timp, că «acceptăm *Mesia* de Händel în adaptarea lui Mozart ; *Ifigenia* de Gluck, în instrumentaţia lui Wagner ; simfoniile lui Bruckner, retuşate de Schalk şi Löwe ; opere de Schumann şi Weber, în noua ediţie a lui Mahler...» La aceasta eu voi adăuga că versiunea *Păsării de foc* pe care o cunoaştem nu este cea originală, căci această operă a început să fie auzită cu o instrumentaţie mult mai copioasă, redusă apoi la o formaţie normală, de însuşi Stravinski, pentru efectele execuţiei simfonice.

Care este, aşadar, «versiunea originală» a *Păsării de foc ?*

Prima, păstrată, dacă nu mă înşel, la Biblioteca Universităţii din Oxford, sau cea care se ascultă azi în toate părţile, mai simplă decît cea anterioară în ce priveşte volumele şi sonorităţile ?...

Dacă comparăm primele imprimări ale *Sărbătorii primăverii* cu cele mai recente dirijate de Stravinski, vom observa o evoluţie rară de concepte. Ceea ce era, la început, un fel de mister teluric, de cataclism ritmic, a continuat să se transforme într-o operă clară, colţuroasă, incisivă, ca şi cum autorul ar fi dorit s-o pună în legătură, prin spirit, cu partiturile sale actuale.

Acum Stravinski conduce al doilea episod — cel al «Prevestirilor primăvăratice» — înăuntrul unui cadru aproape neoclasic. Ceea ce arată că un autor (exemplul lui Hindemith este elocvent) poate avea două concepte asupra aceleaşi partituri a lui, în acord cu evoluţia gîndirii sale estetice.

Cu cît dăm înapoi în timp, problema devine şi mai acută. Cădem într-o lume în care, pentru a începe, se întrebuinţau instrumente deosebite de cele ale noastre. Aşa cum prea bine spune Theodor Fuchs «problema trompetelor, la Bach, continuă să se menţină în picioare.» Afară de aceasta, epoca barocă se bucura de improvizaţie, nu numai în basul continuu, ci şi în cînt şi în anumite pasaje instrumentale. De aici, nevoia de a transcrie, cu multă atenţie la

Scanned with OKEN Scanner

execuția actuală Și așa cum am admis o *Ifigenie* revizuită de Wagner, trebuie să acceptăm un *Orfeu* de Monteverdi transcris de Malipiero și multe opere de Gabrielli în versiuni mai mult sau mai puțin modernizate.

Adevărul este că există nenumărate cazuri în care examinarea manuscriselor originale oferă foarte puține deslușiri interpretului actual. Și o veche dispută continuă să se mențină vie între puriști și adaptatori.

El Nacional, Caracas, 22 august 1957.

PREJUDECATĂ ANTIOPERISTICĂ

Rămîn surprins în fața numărului de persoane cultivate, spirite fine și chiar îndrăgostiți ai muzicii, care afișează un fel de orgoliu copilăresc spunînd : «Eu nu tolerez opera», sau, «opera un gen ridicol, care va dispare». Auzind asemenea afirmații mă simt revenit, subit, la lumea de acum treizeci de ani ; la epoca «avangardistă», care era, prin atitudine polemică, antilirică, antiwagneriană, antiromantică.

Însă în zilele «avangardismului», poziția antioperistică avea justificări — mai ales în America Latină. Nu se acționa împotriva operei ca gen, avînd în vedere că nimeni nu combătea opere ca *Pelléas și Mélisande*. *Ora spaniolă* sau *Privighetoarea* de Stravinski ; se reacționa împotriva unei oarecare opere italiene, reprezentată constant pe scenele noastre, pentru că succesul ei, prestigiul ei de ceva «sublim», acceptarea ei în mod nechibzuit din partea publicului, barau drumul altor manifestări muzicale, mai pure, mai austere, ce erau în momentul acela, exponente capitale ale noilor idei. Se reacționa împotriva repertoriului liric al secolului al XIX-lea, pentru a apăra pe Debussy, pe Ravel, pe Hindemith, considerați atunci, de către spiritele conservatoare, ca înnoitori lipsiți de cumpăt și excentrici.

Scanned with OKEN Scanner

Însă, odată furtuna trecută, victoria obținută de muzicieni ale căror opere se cîntă pînă și în sălile de mese ale hotelurilor, nu există nici un motiv de a adopta o atitudine disprețuitoare față de operă.

Se înțelege că nu voi lua apărarea unor opere ca *Trubadurul* sau *Lucia de Lammermoor* care au fost mereu ridicole, pentru că s-au născut cu librete ridicole.

Însă opera în sine, ca gen, este probabil manifestarea cea mai veche și venerabilă a culturii noastre.

Opere, nu trebuie să uităm, au fost tragediile grecești, cu ariile lor, cîntecele lor, corurile lor, bocetele lor antifonale (a se vedea versiunea lui Sofocle de Paul Mazon, de exemplu, unde părțile muzicale apar în caractere italice). Opere au fost, într-un oarecare mod, misterele medievale, cu muzicanții și menestrelii lor puși în acțiune. Și de la Renaștere pînă în zilele noastre, drama lirică a Occidentului se dezvoltă constant, atingînd expresii atît de prodigioase ca cele ale lui Wagner, ale lui Debussy, ale lui Alban Berg, Și azi, asistăm la o adevărată renaștere a operei, după o trecere de douăzeci de ani, în timpul cărora compozitorii s-au văzut solicitați de probleme de ordin simfonic. Drama lirică nu a avut niciodată o mai mare vitalitate în Europa și Statele Unite, ca în clipa de față.

Acel «eu nu suport opera» ce se aude atît de frecvent nu este, în fond, altceva decît o veche prejudecată avangardistă, un rest al polemicilor depășite.

Nu există motiv pentru a arăta dispreț față de un tip de artă pe care umanitatea a cultivat-o de la începutul culturii sale.

Afară de aceasta, însăși absența de «realism» ce se observă la operă — acest a vorbi cîntînd, acest a juca în fața unei orchestre, această dramă măsurată de bagheta unui dirijor — mi se pare unul din aspectele sale cele mai interesante, deoarece răspunde la una din concepțiile cele mai originale ale omului.

Opera este *transpunere* a realității, pe un plan pur și simplu artistic, unde sentimentele și pasiunile ne sînt situate într-un climat de absolut lirism. Nu există scenă de dragoste, în întreg teatrul universal, care să atingă intensitatea expresivă a duetului din actul al doilea din *Tristan și Isolda*. Trebuie să căutăm la Shakespeare, la Calderón, pentru a întîlni scene atît de absolut antologice ca meditația Mariei din opera *Wozzeck* de Alban Berg.

Scanned with OKEN Scanner

Însă, odată furtuna trecută, victoria obținută de muzicieni ale căror opere se cîntă pînă și în sălile de mese ale hotelurilor, nu există nici un motiv de a adopta o atitudine disprețuitoare față de operă.

Se înțelege că nu voi lua apărarea unor opere ca *Trubadurul* sau *Lucia de Lammermoor* care au fost mereu ridicole, pentru că s-au născut cu librete ridicole.

Însă opera în sine, ca gen, este probabil manifestarea cea mai veche și venerabilă a culturii noastre.

Opere, nu trebuie să uităm, au fost tragediile grecești, cu ariile lor, cîntecele lor, corurile lor, bocetele lor antifonale (a se vedea versiunea lui Sofocle de Paul Mazon, de exemplu, unde părțile muzicale apar în caractere italice). Opere au fost, într-un oarecare mod, misterele medievale, cu muzicanții și menestrelii lor puși în acțiune. Și de la Renaștere pînă în zilele noastre, drama lirică a Occidentului se dezvoltă constant, atingînd expresii atît de prodigioase ca cele ale lui Wagner, ale lui Debussy, ale lui Alban Berg, Și azi, asistăm la o adevărată renaștere a operei, după o trecere de douăzeci de ani, în timpul cărora compozitorii s-au văzut solicitați de probleme de ordin simfonic. Drama lirică nu a avut niciodată o mai mare vitalitate în Europa și Statele Unite, ca în clipa de față.

Acel «eu nu suport opera» ce se aude atît de frecvent nu este, în fond, altceva decît o veche prejudecată avangardistă, un rest al polemicilor depășite.

Nu există motiv pentru a arăta dispreț față de un tip de artă pe care umanitatea a cultivat-o de la începutul culturii sale.

Afară de aceasta, însăși absența de «realism» ce se observă la operă — acest a vorbi cîntînd, acest a juca în fața unei orchestre, această dramă măsurată de bagheta unui dirijor — mi se pare unul din aspectele sale cele mai interesante, deoarece răspunde la una din concepțiile cele mai originale ale omului.

Opera este *transpunere* a realității, pe un plan pur și simplu artistic, unde sentimentele și pasiunile ne sînt situate într-un climat de absolut lirism. Nu există scenă de dragoste, în întreg teatrul universal, care să atingă intensitatea expresivă a duetului din actul al doilea din *Tristan și Isolda*. Trebuie să căutăm la Shakespeare, la Calderón, pentru a întîlni scene atît de absolut antologice ca meditația Mariei din opera *Wozzeck* de Alban Berg.

Scanned with OKEN Scanner

Să nu fie tolerate anumite opere, pentru că sînt opere proaste, mi se pare un lucru foarte bun. Însă părerea că există opere proaste, nu este motiv de a-l condamna pe Mozart, pe Wagner, pe Musorgski. *Boris Godunov*, *Maeştrii cîntăreţi*, *Flautul fermecat* constituie reuşite ale geniului creator, tot atît de respectabile ca *Simfonia pastorală*.

El Nacional, Caracas, fără dată.

Scanned with OKEN Scanner

Eseuri

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE FOLCLORISMUL MUZICAL

Folclor este un cuvînt care, în America Latină, se pronunţă cu ton grav şi înfocat, de aproape patruzeci de ani — deoarece înainte nu interesa pe nimeni.

«Trebuie să ne reîntoarcem la izvoarele folclorului», spunea cineva.

«Folclorul constituie baza oricărei arte» spunea altul.

«Ceea ce vine de la popor trebuie înapoiat poporului», afirmă un al treilea, folosindu-se de un argument pe care un eminent compozitor sovietic îl califica, nu de mult, sub formă de faimoasă sentinţă, «cugetare de negustor de haine vechi».

Compozitorul sovietic aparţinea, totuşi, unei ţări posesoare a unui autentic folclor muzical, activ, plin de viaţă, într-un proces constant de evoluţie, avînd în vedere că există o creaţie muzicală, continuă, spontană, în imensul teritoriu al Uniunii Sovietice, datorită prezenţei de grupuri etnice înzestrate cu un puternic simţ muzical ce păstrează tradiţiile lor aproape intacte.

În Taşkent *se face muzică* — o muzică regională, de la bun început — aşa cum *se face muzică* în Brazilia pentru că există o energie muzicală activă care zămileşte muzica prin mijloace proprii.

Însă prezenţa de bogate izvoare folclorice — în Antile, de exemplu — nu trebuie să ne facă să uităm că în multe ţări (şi care nu sînt din cele mai puţin importante din lume) folclorul muzical şi dansant este stins complet.

Acest lucru nu-l înţeleg unii din inimoşii artei populare cînd, din spirit de imitaţie, pretind să exalte, să exploateze, să valorifice folcloruri naţionale acolo unde folclorurile naţionale sînt aproape nule, aparţin trecutului sau au, în manifestările lor actuale, o valoare foarte neînsemnată.

Există ţări, în Europa şi America, unde se alimentează un folclor fictiv, pe bază de festivaluri organizate de specialişti de folclor, de imprimări erudite, de interviuri impuse unor *informatori* foarte

bătrîni, a căror memorie păstrază cuvintele vreunui cîntec de altădată ; sau, ceea ce este mai rău, se pretinde a se menține un folclor țărănesc unde o industrializare intensă, formarea de comunități tehnicizante puse în contact zilnic cu opereta, cu muzica produsă profesional, face absurd însăși cuvîntul de *folclor*. În același timp, trebuie luat în considerare că în țările în care subzistă, într-adevăr, un folclor viu, activ, în manifestarea actuală, ar fi un naiv acel compozitor care ar pretinde să atragă atenția țăranului — adică : cunoscătorul folclorului sonor — scriind simfonii, concerte sau sonate, pe bază de teme folclorice.

Caracteristica fundamentală a unei teme folclorice adevărate, autenticul dans folcloric, cu sonoritățile ireproșabile ale unei muzici folclorice, este *cea de a se asemui sie însuși* — cea de a fi fidel propriei sale tradiții, acea care acceptă dictate îndepărtate.

Adevăratul *cîntăreț instrumentist* (din toba *mina în* Venezuela, de exemplu), este acela care cunoaște bătăile, caracterul bătăilor, normele în cadrul cărora trebuie să se producă bătăile.

Asta nu exclude existența unei virtuozități personale.

Harpistul din cîmpia venezueleană poate manifesta o oarecare libertate, o oarecare invenție proprie, în improvizațiile sale ; însă este necesar ca aceste improvizații să răspundă unei estetici, unor norme ancestrale de execuție. *Harpistul, instrumentistul* pribeag, percuționistul cubanez «Braza fuerte» (braț puternic) care uimea cu tehnica sa pe Erich Kleiber, trebuie să se comporte, în ce privește invenția proprie, ca pianistul care adaugă o *cadență* proprie a lui, demonstrație de virtuozitate, la un concert clasic sau romantic. Fantezia este tolerată atunci cînd e cazul. Însă textul fundamental trebuie să fie respectat în ce privește stilul, construcțiile, ritmica și *tempo*-ul. De aceea, simfonistul — merită spus : muzicianul cult — care pretinde să se apropie de popor, *a se îndrepta spre popor*, lucrînd teme populare cu armonii proprii, *înfăptuind* sau *îndreptînd* ba una ba alta, îmbunătățind un grosolan *discantus* popular (ca cele descoperite în cîmpia Venezuelei, acum vreo douăzeci de ani : exemplu aproape unic de polifonie folclorică...), scriind mișcări simfonice care niciodată nu a constituit o *tonadă* (cîntec de chef), apare în fața impodobabililor lui ascultători populari ca un falsificator de lucruri ce nu aspiră să depășească locul lor ce le aparține prin drept propriu.

Nici o *Kamarinskaia*, nici o *Hărmălaie* simfonică nu a reușit să atragă pe țăranii unei țări, în sălile de concert. Cei care vor frecventa sălile de concert vor fi fiii și nepoții țăranilor actuali, dacă

vor fi trimiși la colegii încă din prima copilărie și, în această primă copilărie, vor avea un pick-up aproape de urechile lor și al cărui ac va face să sune, timp de mai multe ore pe zi, simfonii de Beethoven sau Brahms, și chiar muzică de Schönberg și de Pierre Boulez. Nu promovez aici o formulare ipotetică. Vorbesc în numele unor experiențe proprii : percepția muzicală nu este comunicată pe cărările *destăinuirii*.

Nici un țăran de-al nostru, adult, nu se simte pătruns, săgetat, grație lui Beethoven deoarece o orchestră simfonică făcuse să sune *Simfonia pastorală* în satul său sau în gospodăria sa. Fiii lui vor fi cei care obișnuiți să *audă* din copilărie muzică (nici nu mă gîndesc măcar la facultatea de *a asculta* în mod ordonat), se vor îndrepta singuri spre vasta și minunata lume a muzicii. Și pentru aceasta nu lipsesc clasicile cărți nordamericane *How to Hear Music* sau altele care caută în zadar să explice *forma compozițională* (prima temă pe care o auzi dumneata la corzi e tema A, apoi vine tema B la lemne ; însă lectorul, din păcate, ignoră unde termină *corzile* și unde încep *lemnele*, și cînd ți se vorbește de *alămuri*, te simți dezorientat, pierdut, într-un univers de căldărușe...) care ignoră ceea ce înseamnă deja insuficientul portativ pentru notația unei muzici actuale care recurge, de puțin timp în părțile acestea, la notații noi, discutate, plastice, puse sub scări de durată cronometrică care evocă mult, prin grafică, anumite sisteme de notație medievală ce admiteau note dreptunghiulare în modurile ei de măsurare... Ceea ce e sigur este că trebuie lăsat să acționeze sunetul pe cont propriu ; lăsat să pătrundă în ceara sensibilă a auzului infantil unde, nu trebuie să uităm, există o harpă minusculă și prodigioasă care percepe energii sonore situate dincolo de *temperament* sau de fracționările posibile și infinite ale tonului. Va fi posibil că pînă în treizeci de ani să existe o vastă și universală cultură muzicală în America Latină. Însă asta, de la bun început, depășește limitele bunelor intenții. Ea pătrunde, din plin, pe terenul actelor de voință de ordin politic.

«Folclorul sînt eu», spunea Heitor Villa-Lobos, cu o expresie ce de atunci a devenit celebră, adresîndu-se aceluia care îl intervieva în 1928 și care nu este altul decît cel care astăzi se aventurează în spinoasele cărări ale prezentului eseu.

Villa-Lobos, în această afirmație care de atunci a fost îndestul dezbătută — și nu pe terenuri care să fie de domeniul strict al muzicii —, explica cu această declarație de principiu accentul profund brazilian al muzicii sale prin o proiecție de *înăuntru-afară*, prin

o operație exteriorizată, expresivă, a spiritului său de brazilian format în Brazilia, moștenitor al tuturor tradițiilor culturale — autohtone, africane, muzică gregoriană, barochism, clasicism, romantism, zgîlțîituri, pianiști de cinematograf de pe bulevardul *Rio Branco*... — ce se întrepătrund azi în țara lui. «Folclorul sînt eu», înseamnă a spune : *sum qui sum*, sînt cine sînt, după fructe cunoști arborele, prin vocea mea vor vorbi ai mei. Ar fi suficient această soluție ca fiind cea mai simplă și dreaptă.

Însă cum această chestiune a folclorului în muzică a fost dezbătută atît de mult — mai ales în latitudinile noastre ; cum s-a vorbit atît de mult de naționalismul sonor în aceste ultime decade ca element necesar, identificator al compozitorului latinoamerican, merită oboseala de a nu considera chestiunea cu o oarecare reținere avînd grijă de a nu cădea în argumentele de uz generalizat, responsabile de anumite limitări estetico-ideologice care un timp îndelungat au fost nocive operelor — foarte bine recuperate de atunci — lui Béla Bartók sau ale lui Franz Kafka — argumente *ad usum delphini* ce au rezultat, pentru mulți, o justificare a sărăciei imaginative sau de teama riscului ce implică orice căutare tehnică sau formală.

Folclorismul are deja o lungă traiectorie printre noi. Însă apariția lui în istoria muzicii este destul de recentă, căci datează de la începuturile romantismului...

Unii îmi vor spune că, cu mult timp înainte, maeștrii școlii olandeze au lucrat cu teme de cîntece populare.

Însă nu ar fi folositor să introducem un element de confuzie la începutul examenului nostru : polifonismul din secolul al XVI-lea care construia o messă cu tema «Omul înarmat» din «Balada măgarului», nu era conștient că procedează în maniera folcloriștilor viitorului. Lua un motiv popular de acolo de unde îl găsea care se putea preta la un tratament polifonic determinat. Care era mult mai puțin important decît *cum*, deoarece în alegerea unei teme simple muzicianul arăta că era în stare să scrie pagini monumentale cu orice material. În epoca de *canoane enigme*, de *canoane recurente*, de jocuri contrapunctice nesfîrșite, a transformat o temă oarecare într-o somptuoasă arhitectură sonoră, era dovadă de măiestrie, aparținea de domeniul meseriei. Ceva asemănător cu ceea ce face azi Raymond Queneau, cînd se distrează povestind o anecdotă în șaptesprezece feluri diferite, stabilind un principiu de *variație* verbală... Pornind de la un element popular *Messa omului înarmat*, este contrariul, desigur, al unei expresii populare. Afară de aceasta ideea de *naționalism*, așa cum o înțelege azi, era străină omului secolului

al XVI-lea. Ceea ce caracteriza Renașterea, în mod fundamental, era dorința de universalitate. *Nu există întreprindere interzisă omului*, clamează, orgolios, coriștii din *Orfeu* de Verdi..

Cu Herder și preromanticii germani, cu compilatorii de balade scoțiene și cîntece renane ; cu Gerard de Nerval, care se lăuda într-un poem faimos «că preferă un simplu cîntec popular întregii muzici a lui Werber» se naște cuvîntul *folclor* și, cu el, ideea *folclorismului*. Și Werber este, în mod categoric, primul care va vorbi de o *operă germană*, căutînd accentul național la întrebuințarea de construcții folclorice. Însă în ciuda atenției crescînde arătată cîntecului popular, cupletului, baladei, dansului țărănesc, aceste elemente sînt mai puțin întrebuințate în compoziții importante — în acelea care într-adevăr fac să avanseze tehnica muzicală a epocii. Simfoniile, liturghiile, marile sonate, ultimele cvartete ale lui Beethoven, nu datorează nimic expresiei populare. Aproape nimic opera lui Schumann — cu toate că obișnuiește a se folosi de *genuri* populare, cari îi oferă vreo schemă ritmică. Mi se va pomeni numele lui Schubert. Însă *lied*-ul lui Schubert, scris pe poezii culte, răspunde unei sensibilități cu totul personale. Foarte rar întrebuințează o temă străină. Accentul național îi izvorăște, îi țîșnește, așa cum trebuie să i se întîmple muzicianului de rasă : îi vine *dinăuntru spre afară*, așa cum i-ar veni accentul francez lui Debussy. În ce privește admirabilele sale sonate din ultimii ani, ar fi greu de aflat în ele un element folcloric, afară de anumite construcții ritmice interpretate foarte liber... În ce privește pe Liszt, avem *Rapsodiile ungare*, *Fantezîile pe teme ungurești*, e adevărat — creatoare de scheme, ușor de neimitat prin caracterul lor de improvizație, de discurs unde pitorescul primează asupra formei, care au avut, din acest motiv, un succes enorm în America Latină foarte săracă în centre de un adevărat învățămînt compozițional. Merită să ne întrebăm dacă lucrul cel mai bun din opera lui Liszt se află în a șasea *Rapsodie ungară* sau în *Marea sonată* sau în *Simfonia Faust*. Același lucru ni se întîmplă cu *naționalismul* atribuit lui Chopin pentru că a scris poloneze (cu toate că cea mai extraordinară din toate, *Poloneza-fantezie* ce uimea pe Ravel, nu are nimic de-a face cu momelile folclorice). În opera lui Chopin reiese evident că ceea ce e mai important se întîlnește în cele douăzeci și patru de preludii, în studii, în *scherzouri* — exemple ale unei muzici pure, neavînd nimic străin propriilor lui acte de voință, a cărui caracter excepțional și prevestitor l-a evidențiat André Gide într-un eseu polemic. Rămîn valsurile. Însă o valoare folclorică a acestor valsuri ar fi fost o repetare a gre-

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

șelilor ce au condus pe atîția compozitori ai noștri — și din alte țări — la apărarea pasionată a unui rapsodism pitoresc. Nu temele sînt cele care trebuie să intereseze pe un compozitor experimentat — și poate pățit — cînd, în prezent, studiază o muzică populară. Fără să ignorăm reușitele lui Béla Bartók — pentru care compilarea a constituit, pentru un anumit timp, o metodă de lucru — trebuie să fim conștienți că *tema, melosul,* nu este lucrul cel mai important nici cel mai valoros la o muzică populară, ci elementele ce se constituie *în elemente de stil* — ritmica, sonoritatea, variațiile speciale... — ce le poate prezenta. Și aici, de asemenea, se afla Chopin desfășurînd ireproșabila sa funcțiune scriind valsurile sale. Acestea erau, în realitate, speculații foarte personale asupra schemelor ritmice, scheme de *uz comun în toată Europa* — cum vor fi mai tîrziu în America, unde a înflorit tipul de vals venezuelan, de exemplu, ce nu se aseamănă cu nici un altul. Pentru Chopin valsul, la fel mazurca, erau *genuri* de compoziție. De la popular — ce nu era într-atît căci valsul se născuse original, din invenția unor muzicieni cu totul culți — a primit doar anumite caracteristici ritmice, anumită atmosferă, anumit impuls. De aceea, printre valsurile lui Chopin și muzica populară a epocii sale, există aceeași distanță ce a putut să existe, în decada 1910-1920, între *Rag time pentru unsprezece instrumente* de Stravinski și *Alexander rag time band* de Irving Berlin.

Cînd un apărător al muzicii de inspirație folclorică se simte pus într-o situație grea de argumentele unui adversar, pronunță un nume salvator, care are puterea de a înclina imediat balanța în favoarea sa : *Boris Godunov... Boris* este o operă măiastră ; una din culmile teatrului liric universal. Nu totul la *Boris* este folclor, evident : Musorgski s-a folosit de multe elemente luate de la cîntecul liturgic rus — sau de la o muzică cultă, foarte cultă, a cărei tradiție merge la originea liturghiei bizantine. În duo-ul Marina și falsul Demetru, adoptă voluntar limbajul operei romantice italiene. Marile scene tragice — cele mai frumoase, poate, ale partiturii — sînt de o inspirație cu totul personală. Nu se poate nega însă că folclorul revine constant prin ceea ce partitura are mai intim, caracterizînd anumite personaje și însuflețind scenele populare. Din același motiv, apărătorii inspirației folclorice se opresc definitiv la *Boris,* o piesă cu care poți convinge în mod sigur.

Însă este greu, cu toate acestea, să stabilești o regulă pe baza unei reușite excepționale. În întreaga istorie a operei ruse, nu găsim

nici o singură partitură care să se poată situa alături de *Boris* — nici măcar *Hovașcina* proprie lui Musorgski. Tehnician deficient, Musorgski era dotat cu o intuiție genială, extraordinară, unică, care îi permitea să depășească toate problemele sale de instrucție, de expresie, de structură. Nu așa era cu contemporanii săi din grupul Celor Cinci — cu excepția lui Rimski-Korsakov, a cărui tehnică solidă obișnuia să scoată în relief, în multe cazuri, o inspirație limitată... Boris de Schloezen a studiat, în anii trecuți, fenomenul apariției, în secolul al XIX-lea, al unei *muzici ruse*, neașteptate, plină de vioiciune, care, în lipsa unei tradiții tehnice, *găsise un accent propriu în utilizarea cîntecului popular*. Accentul a fost, indiscutabil, găsit. Însă astăzi trebuie să recunoaștem, pe bună dreptate, că rezultatele au fost slabe, dacă ne situăm pe planul adevăratei creații muzicale. Nu este o *boutade* a afirma că, dacă într-adevăr cunoaștem titlurile aproape a tuturor operelor ruse scrise în secolul trecut, foarte puține sînt cele pe care le-am ascultat în realitate: Anii trec, și nu vedem să apară pe afișele teatrelor lirice din Europa și din America, titlurile de *Ruslan și Ludmila, Cneazul Igor* și *Ivan cel Groaznic*. Și asta deoarece dacă într-adevăr pot interesa și emoționa publicul posesor al unor anumite tradiții sonore, statornicite pe planul muzicii universale, sînt opere foarte slabe, ce nu rezistă a fi comparate cu *Otelo*, sau cu *Falstaff*, în ce privește eficiența dramatică ; nici cu *Tristan* sau *Maeștrii cîntăreți*, în ce privește bogăția de conținut. Și fapt este că, în ele, prin găsirea *accentului național* mulțumită întrebuințării folclorului, reușita s-a făcut în detrimentul expresiei universale și a dezvoltării organice a dramei lirice. Opera lui Glinka se potrivește și acum tiparelor operei preromantice italiene. Operele lui Rimski-Korsakov sînt construite așa cum puteau fi construite cele ale lui Gounod sau ale lui Verdi (și lucrul acesta este atît de adevărat încît în ultimii săi ani, simțind nevoia imperioasă a unei reînnoiri a stilului, Rimski s-a orientat subit spre wagnerism, cu *Orașul nevăzut Kitej*, testamentul său muzical). Azi descoperim, prin intermediul discului, că avem în *Cneazul Igor* o operă dezlînată, făcută din bucăți așezate în succesiune, că este de o iremediabilă monotonie dacă Rimski nu ar fi inclus o aventură frumoasă și un magnific balet. Pentru rest, trebuie reamintit că imprimarea sovietică a acestei opere omite un act întreg, deoarece — așa ni se explică în prospect — «se aseamănă atît de mult celui anterior, încît fără expedientele scenografiei și ale dinamismului teatral, interesul lui este redus» (sic). Iar în ce privește opera simfonică a Celor Cinci... ce rămîne din Mili Balakiriev ? ce rămîne din Cesar Cui ?

În afară de *Boris*, folclorismul preconizat de Cei Cinci ca o nouă tablă de legi, încă activ în simfonismul lui Glazunov — foarte absent, în schimb la *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski, operă magistrală prin conținut și stil[1], a frînt dezvoltarea formală, conceptuală a muzicii ruse.

În secolul XIX se scrie în Rusia multă muzică atrăgătoare.

Însă nu se inventează aproape nimic pe planul evolutiv al expresiei profunde.

În clipele în care Cei Cinci, mai mult sau mai puțin concertați, dezbăteau probleme de *accent național*, acesta scria o operă ce va fi terminată de celălalt (cu frecvente greșeli ca aceea care îl duse pe Rimski-Korsakov să corecteze niște *greșeli de instrumentație* care, în textul original al lui Musorgski constituiau intuiții geniale...), un Claude Debussy crea pentru lumea întreagă o nouă sonoritate orchestrală. În același fel, mult mai tîrziu, cea mai mare dorință a rapsodismului latinoamerican va coincide cu invenția lui Alban Berg, a unei opere scrise despre *Wozzeck*-ul lui Georg Bücher — «unica operă scrisă cu cap și picioare în acest secol», afirma recent Pierre Boulez, cu glas atît de polemic încît uitau de reușitele deosebite cu *Erwartung* și cu *Moise* și *Aron* de Schönberg, unică operă, aceasta ultimă, care suportă victorios proba unei lucrări neterminate. Și în ceea ce se referă la *național*, este neîndoios, cu toate acestea, că o asimilare de construcții, de elemente de stil, de dinamică originară, pot fi propagate din folclor la partitura artistic concepută. Exemple : *Nunțile*, unele pasaje din *Petruška*, grupul *Priabutki*, troica din *Vulpoiul*, prima din cele *Trei piese pentru cvartet*, de Stravinski. Însă trebuie observat că aici nu se lucrează cu o materie captată direct și *aranjată*, și cu o *transpoziție metafizică a popularului*. Ca transpoziție metaforică a primitivului este tema inițială din *Sărbătoarea primăverii* sau faimoasele accentuări ritmice din *Semne primăvăratice*.

În timp ce simfonismul german urmează evoluția sa logică, organică, prin Brahms, Bruckner, Richard Strauss și Mahler, în timp ce Franța se trezește dintr-o letargie prelungită, îndepărtîndu-se

[1] Într-o seară la Leipzig, mi s-a destăinuit această partitură ținută cel puțin ca una din cele mai originale a repertoriului liric universal. Structura vocală a primului act este de o rigoare care evocă cantata, depășind mecanismele romantice ale operei. În același timp, actul dansului începe cu vigoare, salonesc și autentic ce ne face să ne gîndim la ceea ce e mai bun din *Liliacul*.

spre impresionism, muzica rusă, de inspirație folclorică, se evidențiază, încetul cu încetul, publicului din Occident. Rimski-Korsakov, prin strălucirea și eficacitatea instrumentației sale, cucerește ascultători în toate părțile, în timp ce Musorgski, printr-un rar paradox, rămîne practic necunoscut în afara Rusiei, pînă ce Diaghilev, în 1909, prezintă *Boris Godunov* la Paris, cu Șaliapin în fruntea distribuției, în timp ce Ceaikovski începe a fi foarte ascultat în Germania unde Nikisch face premiera simfoniilor lui. Este limpede că, în ciuda faptului că lucra frecvent cu materiale populare, Ceaikovski se afla în evidentă împotrivire față de spiritul Celor Cinci, pe care îi critica fără menajamente. Publicul însă continua să se îndrăgostească de *muzica rusă*, fără a stabili deosebiri. Ea constituia o noutate ; ceva exotic, neașteptat, care irupsese în spațiul sonor al Europei, fără ca mulți să observe că inovațiile ei erau pur și simplu superficiale, operînd aproape întotdeauna în domeniile timbrului și al ritmului. În ce privește forma, la conceptul tonalității, structurii, expresiei personale, compozitorii ruși erau tradiționaliști — fenomen ce se observă frecvent în școlile muzicale cu istorie foarte recentă. O simfonie de Glazunov nu era altceva decît o simfonie conservatoare în forma ei, însă realizată cu teme rusești. Simfoniile — poeme simfonice de Rimski *(Antar)* se aflau foarte departe de a le depăși pe cele ale lui Strauss, în ce privește îndrăznelile conceptuale. Adică, sub o noutate aparentă, datorată temelor populare, muzica rusă rămînea statică, fără a participa la transformarea formidabilă ce avea loc după Wagner, în toate sectoarele muzicii occidentale... Numai cu Skriabin, antifolclorist prin execelență, muzica rusă ar fi făcut un adevărat pas înainte.

Însă naționalismul rus constituia un exemplu, acum, pentru țările orfane de o largă tradiție muzicală. Acolo unde secolele XVII și XVIII nu produseseră nimic, în ce privește creația muzicală, exaltarea valorilor naționale putea constitui o soluție ușoară. Smetana și Dvorak aveau drumuri paralele cu cele ale școlii noționale ruse — cel de al doilea, cu avantajul vastei sale stăpîniri tehnice. În țările scandinave, Grieg, Swendsen, Sinding, se înrădăcinau definitiv în folclorul național. În Spania, Granados și Albéniz nu au întîrziat să urmeze un drum asemănător... În afară de Germania, Franța, Italia, Austria și Anglia — ce nu este deloc neglijabil — suflau vînturile naționalismului. Însă spiritul național — în afară de cazul lui Dvorak, muzician universal — prindea temei în detrimentul tehnicului, întîmplîndu-se curiosul fapt că, în multe cazuri folclorismul,

cu toate bunele sale intenţii, se transforma într-o scuză. Însă marile opere de artă nu se fac numai cu bunele intenţii. Azi îl vedem pe Grieg ca un muzician cu multe lipsuri, incapabil să construiască perfect o sonată instrumentală, a cărui imaginaţie, ca orchestrator, era de o mare sărăcie. Nici Albéniz nu era puternic în stăpînirea orchestraţiei, chiar dacă scria magnific lucrări pentru pian. Swendsen şi Sinding, simpli muzicieni de salon, erau suprastimaţi din cauza nobleţei originare a melodiilor lor populare. Odată în plus, folclorismul exercita o funcţie de tăinuire, favorizînd o comodă lipsă de atenţie faţă de ceea ce se întîmpla pe terenuri unde muzica într-adevăr evolua în ce priveşte conţinutul ei organic şi formal. Evoluţia muzicii universale era încredinţată, în anii aceia, unor oameni ca Strauss, Debussy, Ravel, Stravinski (cel al *Sărbătorii primăverii)* şi tînărul Schönberg.

Rămînea de Falla, ultimul mare naţionalist european, într-un continent care încă îl mai ignora pe Bartók. Însă.. ce ne arată întreaga operă a lui Manuel de Falla, dacă nu procesul unei eliberări succesive de folclorism ? Depăşindu-se de la o partitură la alta, maestrul spaniol se eliberează de construcţiile folclorice din *Amorul vrăjitor* şi din cele *Şapte cîntece*, pentru a căuta spaniolismul cel mai profund în *Tricornul* — al cărui dans al *corregidorului* se elimină din partitură, înainte de premieră, considerîndu-l, desigur, puţin hispanic, el răspundea, în realitate, tradiţiei neoclasice — scarlatiană — hispanică a părintelui Soler. În *Păpuşile maestrului Pedro*, de Falla se inspiră în romanţă, în vodevil, sonata clasică spaniolă, erijîndu-se în moştenitor al unei tradiţii culte. Odată cu *Concert* — poate opera sa capitală — el apare deja eliberat total de folclor, în aşteptarea *Atlantidei*, care va constitui ceva, aşa cum se spunea, un *Parsifal* hispanic... Manuel de Falla constituie, poate, exemplul la care sîntem datori să medităm..

Curentul pentru o muzică folclorică se afirma în continentul nostru în jurul anului 1920 — dată la care Villa-Lobos se afla deja în plină producţie — şi răspundea unui proces logic, pe care eu l-am expus cu ani în urmă, în cartea mea *Muzica în Cuba*[2]. Dacă Rusia, Spania, Norvegia, Europa Centrală, dădură exemplul unui izvor folcloric alimentat de esenţe populare problema afirmării personalităţii ce se punea în ţările noastre era aceeaşi. Orfan de o tradiţie

[2] Vezi : *Muzica şi ritmuri cubaneze*, Editura Muzicală, Bucureşti 1984, traducere din limba spaniolă de Esdra Alhasid.

tehnică proprie, căutam accentul național în utilizarea — stilizarea — folclorurilor noastre. Dacă nu puteam inventa nimic în domeniile facturii, a evoluției tonale, a instrumentației, căutam cel puțin, o muzică care să aibă un aspect *distinct* de cea a Europei — și poate, pe acest drum, un aspect propriu. Ceea ce rușii, scandinavii, spaniolii, făcură cu temele lor, o făceam noi cu ritmuri, melodii și construcții americane.

De aici faptul că, în timp de douăzeci de ani, muzica noastră a fost dominată de rapsodic. Prin anul 1940, totuși ne-am dat seama că rapsodul ne îndepărta de adevăratele probleme ale compoziției. A existat atunci o mișcare generală, în întregul continent, cu tendința de a integra materialul folcloric în cadrul marilor forme tradiționale. Au dispărut rapsodiile, tablourile tipice, sărbătorile cîmpenești, poemele simfonice localiste, pentru a lăsa spațiul liber compozițiilor ce acum se numeau simfonii, sonate, concerte, serenade etc. Am ieșit cîștigînd în seriozitate, în conștiință profesională, în cunoașterea formelor. Însă exact în momentul acela, compozitorii europeni au început să nu considere realizarea corectă a unei simfonii drept o problemă presantă. Stăpînirea formelor tradiționale era atît de curentă pentru compozitorul recent ieșit din aulele oricărui conservator european sau nordamerican, care nu a mai considerat lucrul acesta ca un merit în sine. Exista, mai urgent, problema tonalității, ale cărei principii erau apărate de un Hindemith sau combătute de urmașii școlii vieneze. Existau posibilități noi în domeniul specularii ritmice. Existau căutări, în cîmpul structurii, cu tendință de a întîlni feluri noi de a ordona o compoziție sonoră. Existau căutări de asemenea — sfîrșite cu o reușită senzațională — pe drumul instrucției. În 1950, naționalismul se afla în criză. Se admitea, anume, compozitorul trebuie să aibă un accent național ; însă cu condiția ca acest accent să fie datorat temperamenului său, modului peculiar al său de a vorbi, de a se exprima ; drept acțiune a moștenirilor sale culturale. Nu a unei utilizări de elemente populare captate din afara eului său, adesea străine adevăratei sale personalități.

Treizeci de ani de traiectorii folclorice ne-au produs, e adevărat, o anume suplețe. În această aventură am căpătat profesionalism și prestanță. Însă *huapango*-urile mexicane, *cinquillo*-ul cubanez, *cuecas*-urile chiliene, *chacarera*-urile argentiniene, *candombe*-urile braziliene, dădură tot ce au putut da. O reuniune internațională de compozitori latinoamericani nu se putea transforma într-o simplă confruntare de embleme locale. Era nevoie ca artistul american să-și

facă auzit propria sa voce, profundă, autentică, amintind poate — și poate cu durere — că marile monumente muzicale, acelea care transformă fizionomia muzicii în diferite epoci, nu datorau decît puțin sau deloc folclorului, ci expresiei personale, sinteză a moștenirilor culturale și rasiale. Nici *Arta fugii*, nici *Don Juan* de Mozart, nici *Simfonia a noua* de Beethoven, nici *Tristan și Isolda*, nici *Pelleas și Mèlisande*, nici *Simfonia psalmilor*, nici *Wozzek*, nici *Mathis pictorul* nu s-au datorat folclorului german, francez sau rus, cu toate că, totuși, pot fi calificate aceste opere drept *naționale* pentru că reflectă caracteristicile profunde, intime ale unor oameni definiți de o naționalitate. (Bücher, romantic german, concepe o dramă neobișnuită, într-un act, croit în scene scurte, schematice, cinematografice înaintea cinematografului, pentru a ne povesti istoria bietului soldat Wozzeck ; Alban Berg scrie, aproape o sută de ani mai tîrziu, cu acest text, o operă în trei acte, ce nu ar fi fost concepută niciodată de un francez sau de un italian, în ce privește stilul, tehnica, exprimarea...) În același fel, cine acceptă că *Boris* este o concepție cu caracter excepțional ce nu poate fi dată ca exemplu universal valabil, se agață de *Maeștrii cîntăreți* pentru a ne vorbi de o inspirație înrădăcinată în popular, fără a aminti că elementele *populare* ce se întrebuințează în minunata comedie a lui Wagner constituiau tot ce e mai cult, mai elaborat, mai puțin anonim, al compoziționalismului german al epocii evocate. Muncă de maeștri cîntăreți : corale majestoase, construcții tehnice, semne de fugi, melodii ajunse, datorită normelor tehnice, la maturitatea totală a sensului lor. Cînd Wagner obține un coral ca acel pe care îl cîntă David într-un pasaj din actul al treilea al operei sale, procedează la fel ca atunci cînd Musorgski citează, la *Boris*, teme de liturghie ortodoxo-bizantină. Muzică de secole : muzică de *compozitori* ca cei pe care Johann Sebastian Bach, cu aparența sa autosuficientă compozițională (a se vedea, respectiv la aceasta, textul exegetic al doctorului Schweitzer) ar extrage din foarte multe tradiții naționale, decantate, șlefuite, de cîntăreți care, nu din cauză că au rămas anonimi și aceasta dintr-o lenevie condamnabilă a investigațiilor prezente, erau mai puțin cîntăreți — cu toate că nu prea geniali, desigur — decît Marele Cîntăreț al Sfîntului Toma.

Gerard de Nerval spunea că ar renunța la tot ce este Weber (în poemul său îl numește *Webre* și pare să ignore că acest *Webre* este autorul lui *Freischütz*, tatăl naționalismului muzical german) pentru

un cîntec popular. Ceea ce ar trebui întrebat retrospectiv pe Gerard de Nerval este dacă cunoștea vreo melodie folclorică asemănătoare, în măreție, reculegere și capacitate de rezonanță umană, celei a ariei din *Suita în re* de Johann Sebastian Bach.

Tienos y diferencias, Havana, Ediciones Union, 1966.

MUZICĂ ȘI EMOȚIE

«Muzica secolelor XIX și XX depășește, în ce privește expresia și *emoția*, toate muzicile secolelor anterioare.» Cine a spus asta ? Compozitorul care a refuzat cel mai mult, în opera sa, în a acorda vreo importanță la ceea ce se poate considera în general prin *emoție* în muzică, în afară de — ca în *Le baiser de la fée* — cînd a dorit să simuleze emoția : Stravinski în ale sale *Convorbiri* cu Robert Craft.

Și, cu puțin mai înainte, vorbind de muzica religioasă a evului mediu și a Renașterii, el ne spune că această muzică «... cîntînd slavă lui Dumnezeu (...) îl lăuda atît de bine, sau chiar mai bine, decît ar fi construcția unei biserici și a podoabelor ei : era cel mai frumos *ornament* al templului...» Cuvîntul *ornament* este important pentru că dacă ne strămutăm de la templu la curte, la castel, la salon, pînă a ajunge la galeriile Versailles-ului unde cîntă «micile viori ale regelui», vom vedea că acolo, între evantaie și oglinzi, muzica este de asemenea un *ornament*. (*Musique d' ameublement*, ar fi spus Erik Satie.) Și dacă pătrundem la începuturile teatrelor de operă din Ferrara sau din Mantua, acolo unde a luat naștere drama lirică, observăm la compozitori dorința ca să se sune de trei ori festiva fanfaronadă inițială a unei partituri pentru a face ca publicul să tacă care, apoi, același public va vorbi în timpul recitativelor, acordînd atenție numai strălucirilor vocale ale cîntăreților și așa-zișilor *castrati*, întrerupți mereu, în timpul executării unor bucăți de bravură și arii strălucitoare, prin aplauze și exclamații. Pe vremea lui Vivaldi se atinse culmea : teatrele unde își avea premiera operele sale posedau loji împodobite cu obloane ce puteau fi trase, închise sau deschise după voință, atunci cînd ascultătorul prefera să se *izoleze de spectacol*, ignorînd scena timp de un act în-

treg, pentru a sta de vorbă, a juca cărți, și, în multe cazuri, a face dragoste, cu femei ce în zadar se mascau. (Ani mai tîrziu, venezuelanul Miranda ne va vorbi, în notele sale de călătorie, despre nepăsarea, pentru a nu spune dezgustul, cu care, în castelul Esterhazy-lor, se ascultau obișnuitele concerte dirijate de Haydn.)

Însă cînd Marcel Proust asistă, în 1895, la un concert unde se execută *Simfonia V-a de* Beethoven și aruncă o privire asupra ascultătorilor, aceștia i se par «persoane supuse unei stări apropiate hipnozei, fumători de haşiş, îmbătați cu toții», oameni «a căror fețe respirau, după caz, o languroasă voluptuozitate» sau «o vioiciune aproape războinică.» Pentru moment, — adăugă Proust — «tristețea întuneca ochii lor, însă, încetul cu încetul, se lăsau seduși de promisiunile unei mîngîieri care repede îi va însenina». (Stravinski, ca și cum s-ar fi aflat alături de romancier în clipele acelea, observă și el, ironic, că majoritatea oamenilor iubesc muzica pentru că așteaptă ca ea să le producă *emoții* precum bucuria, durerea, tristețea, o evocare a naturii, un motiv de visare sau poate uitarea vieții prozaice ; caută un drog, un *doping).* Acești ascultători de muzică, acești melomani, așa cum se spune cu un neologism ce aparține de acest secol, atît de bine observați de Proust, erau în fond căutători de *emoție,* a emoției-fericire, a emoției-extaz, primită de la un compozitor care, gîndind la ei, simțind pentru ei, scrise cutare sau cutare cîntec în stare de transă, de iluminare, cu puterea de a suscita o stare de receptivitate în ascultător. În asemenea caz muzica, scăpînd oricărei analize logice, țîșnind din străfundurile minții, va răspunde celei de a doua părți a definiției despre suprarealism care ne-o dă André Breton în *Primul manifest* al său (1924) : «Inspirat de gîndire în lipsa oricărui control exercitat de rațiune, străin oricărei preocupări estetice sau morale» ... În acești ultimi ani am văzut multe filme, unde compozitorul — poate fi Berlioz, poate fi Cole Porter — ni se arată ca un om care *primește* deodată, ca o revelație extraterestră, melodia care îl va face faimos. În felul acesta vrea să-l vadă un public vast, pe muzicianul *inspirat.*

Conceptul de *emoție,* așa cum îl înțelege o mare masă de melomani, nu există pentru compozitorul renascentist sau baroc. Poate rezulta un *best-seller Tînguirea Ariadnei* de Monteverdi ; este *best-seller* pentru că reușește să vibreze la un moment dat, prin contagiere, prin proces de ecologie sentimentală, să zicem, anumite fibre intime, universale, eterne, ale omului. Însă compozitorul renascentist îi face să plîngă pe ascultătorii săi — și acest rezultat este adeseori neașteptat — fără a trezi prin aceasta în mod necesar propriile

sale lacrimi. Emoția, pentru el, este chestiune pur personală, ce poate să-i dicteze, în virtutea unui oarecare mimetism al spiritului, o pagină tristă sau melancolică, duioasă sau veselă, după cum o cere textul madrigalului, sau a operei pe cale de compunere. «Într-o anumită zi am vrut să fiu trist și nu am putut.», spuse cîndva Châteaubriand. Pentru compozitorul renascentist sau baroc tristețea sau emoția erau invocate din nevoia de a ajusta un anumit tip de expresie sonoră la versurile unui poem sau a unei situații dramatice. Lucrul acesta este atît de adevărat, încît madrigaliștii au ajuns să creeze o întreagă retorică expresivă care constă, de exemplu, în a face ca vocile să se înalțe cînd se vorbea de cer, în a le face să coboare cînd se vorbea de abisme, a împleti «înlănțuiri de dragoste» cu intervale de terțe, și a pune o tăcere unde se spunea : «pauză de pătrime». În ce privește pe Monteverdi, dacă într-adevăr îi era plăcut «să producă emoția», confesează că «îl costă mult efort pentru a o obține», și că, de aceea, se sprijină în «studiul diverșilor filozofi observatori ai naturii», ceea ce, evident, este contrariul lui a compune plîngînd. Mai norocos decît Châteaubriand, el avea puterea de a deveni trist atunci cînd dorea — adică : cînd această stare sufletească îi lipsea. De altminteri, marele și incorigibilul Vivaldi, debordînd de energie, ca stăpîn al unui plăcut serai muzical pentru care îl invidiau contemporanii săi, niciodată, sau aproape niciodată, nu a avut nevoie de încrederea ascultătorilor și nici nu a căutat să se impună lor care erau foarte mulți, prin mijlocul acestei împărtășanii în durere — sau în dragoste, sau melancolie sau veselie — pe care muzicienii romantici au ridicat-o în forță instigatoare de creație muzicală, sub numele — poate mai puțin inventat de ei decît de admiratorii lor — de *emoție*... Proust, în schimb, auzind o sonată, pîndește momentul în care o mică frază a viorii «se adresează lui». Și cînd o descoperă «îi spune tot ce îi are de spus», lui, numai lui singur, asociindu-se amintirii unei dragoste, frază muzicală făcută ca pentru el, pe care numai el o înțelegea fără ca s-o știe acei — ceilalți ascultători — care «realizau toate riturile necesare la apariția ei»... Nu cred că Bach, scriind ale sale *Concerte Branderburgice*, s-a gîndit vreodată să suscite reacții asemănătoare în public.

Cultul *emoției* ca mobil creator și factor de comunicare se naște, așadar, cu romantismul (nu mi se pare rău, însă meditez ceea ce este) care instalează, deschide, în muzică, o eră de confesiuni publice, de *strip-tease* sentimental. În timp ce legăturile preotului cu

părul roşcat cu Annina Giroud, multiplele intrigi sentimentale ale lui Händel, aventurile unui Bach atît de genial în postura de chefliu, fiul lui Johann Sebastian, au rămas pentru bucuria cercetătorilor amatori de a adulmeca parfumuri de alcov după un rece şi dialectic discurs al unei *partite* sau al unui *concerto grosso,* ajungîndu-se la romantism multe opere maestre ne sosesc la fel ca aceste produse ale societăţii de consum care, cînd cumperi un articol, ţi se dă drept dar o carte cu stampe, un almanah ilustrat sau o reproducere a vreunui tablou faimos : pentru *Simfonia fantastică* o avem pe Enriqueta Smithson ; pentru *Preludiul picăturii de apă,* Georges Sand ; pentru prodigioasele pagini ale lui Schumann, lumea Clarei ; pentru *Ani de pelerinaj,* Marie d' Agoult ; pentru *Tristan,* se înţelege, Matilde Wessendonck, etc. Şi fapt este că acum *emoţia* compozitorului, emoţie propusă de peripeţiile existenţei sale, în *agon*-ul pasional, se consideră cu *o valoare de sine.* Valoare care nu ni se recomandă deja ca o calitate naturală a operei, ca un context biologic a creaţiei însăşi, ci ca virtute semnificativă. *Emoţie* a discursului mesagerei, în *Orfeu ; emoţie* a lui Bach, cînd Mîntuitorul său moare pe cruce ; *emoţie* în coborîrea în lumea umbrelor din celălalt *Orfeu,* de Gluck ; *emoţie* dintr-o frază de Beethoven, dintr-o anume scenă de Musorgski, dintr-o anume melodie de Fauré, sau Debussy, dintr-un anume lied de Hugo Wolf, Mahler sau Richard Strauss. Însuşi Stravinski ne vorbeşte de *emoţia* lui Schönberg (ce zvîcneşte, realmente, în pagina cu episodul cerşetorilor, la *Moise şi Aron), de emoţia* lui Alban Berg (foarte activă în întreaga desfăşurare a *Wozzeck*-ului, şi care se manifestă în mod special, după el, în «teroarea lui *Lulú*»). Lucru grav este faptul că, pornind de la o epocă, publicul amator de concerte şi opere s-a obişnuit să pretindă, pentru preţul fotoliului său, un loc la masa sfîntă a compozitorului. Cere o parte de comunicare şi de participare, venindu-i în minte, cînd se hotărăşte să asculte o simfonie, versurile lui Paul Valéry :

Entre le vide et l' événement pur
J' attend l' echo de ma grandeur interne.

Această căutare a *emoţiei* a creat în publicul meloman, şi de asemenea în critica muzicală, un întreg vocabular clasificator care a fost de neconceput pentru un muzician din secolul al XVIII-lea. S-a stabilit un sistem de măsurători estetice bazate pe termeni ca «sinceritate», «onestitate» (sic), «spontaneitate», «senzualitate», «ti-

nereţe», «pasiune», «impetuozitate», «inspiraţie», fără a mai vorbi aici de «infernala voluptozitate» descoperită de către unii în actul al doilea din *Tristan*, a «muzicii pe loc» (á l'emporte-pièce) inventată de Cocteau, sau a *dandysmului* atribuit autorului lui *La valse* de Roland-Manuel. *Dicţionar de idei primite*, la modul pe care ni l-a lăsat Flaubert, după care, pentru mulţi Bouvard-zi şi Pecuchet-ţi ai muzicii, Bruckner este lipsit de graţie, însă este sincer ; Vincent d'Indy nu a spus niciodată nimic extraordinar, însă trebuie să-i admirăm *onestitatea* lui ; Brahms, în ciuda unui oarecare academism, obişnuieşte a fi *inspirat* ; de asemenea Cesar Franck este *inspirat*, cu toate că din păcate orchestra sa nu sună ca cea a lui Rimski-Korsakov ; Ceaikovski este mereu *pasionat* ; Debussy, *senzual* ; Poulenc, mereu luxuriant şi tineresc, şi cu toate că nu se poate nega că există *lirism* la Ravel, acest lirism este întotdeauna *pudic şi rezervat*. Aceasta, fără a mai vorbi de asociaţiile pictorice-muzicale, origine a celor mai neaşteptate raţiuni sociale : Mahler & Boecklin, Chabrier & Lautrec, Debussy & Monet, Stravinski & Picasso (în *Rag-times*-urile la imitarea unui Liszt care a avut, odată, nefericita împrejurare de a împreuna pe Veronese cu... Rossini (!). Nimeni, după cîte ştiu eu, nu a avut, în trecut, zadarnica preocupare de a asocia pe Lully cu Poussin, pe Rameau cu Greuze, pe Vivaldi cu Guardi sau Longhi.

Slăbiciunea pentru *strip-tease*, sentimental, pentru confesiune publică, confidenţă, unită unei întregi literaturi critice (mai mult literară decît critică), a creat la meloman o atitudine foarte asemănătoare celei observate de Proust, la sine însuşi, în timpul audiţiei unei sonate ; fiecare dintre ei confruntîndu-se cu o partitură nouă, este în aşteptarea unui *neprevăzut* (mica melodie «scrisă pentru mine», care «îmi vorbeşte numai mie», sau mai bine izbucnirea unei forţe brutale şi distrugătoare), fără a gîndi că, timp de secole şi secole, în biserică, în palat, în salon, muzica a exclus orice factor *neprevăzut* în ce priveşte intenţiile sale estetice. Nu există nimic neprevăzut la un contrapunct polifonic, la un coral, la desfăşurarea dialectică a unei fugi — aşa după cum nu există nimic neprevăzut, azi, la o construcţie sonoră strict serială sau în *Klangfarbenmelodie*. Orice surpriză — oare să nu fie cea a plăcerii care ne poate produce un tempo, un echilibru sonor, o descriere fermă şi reuşită, o bună mecanică instrumentală, — este exclusă la un concert de Bach, Vivaldi sau Händel. Aici nu există nimic aleatoriu — aşa cum nu există la Mozart a cărui sensibilitate miraculoasă, a cărui inspiraţie po-

etică, se potrivește mereu celui mai exigent simț arhitectonic. Nici o tresărire, nici o peripeție fortuită, nici un *frisson nouveau* nu ne așteaptă de-a lungul parcursului. Nimeni nu vorbește aici de *emoție*, cu toate că aceasta se manifestă, poate, ca un fapt în sine, într-un timp lent, fără ca prin aceasta să se rupă unitatea conceptuală a *întregului*. În tot cazul, nu există *suspense*.

Și chestia asta a *suspense*-ului este lucru important deoarece, din clipa în care oamenii s-au obișnuit a căuta *emoția*, cu orice preț, în opera muzicală, o noțiune de surpriză posibilă, de *nădejde*, de așteptare a *ceva neprevăzut*, s-a instalat la ascultător. Pentru același motiv, Wagner, mare om de teatru, magician prodigios, inepuizabil distribuitor de efuziuni sentimentale, a instaurat în lumea sonoră, cu o determinare niciodată văzută, regatul *suspense*-ului. *Suspense* în scena băuturii fermecate, în așteptarea navei, și, mai ales, în mereu întunecata progresie cromatică care, în *Tristan* va culmina cu ultimul suspin al Isoldei ; *suspense* la apariția eroului, a urcării la sfîntul Graal, la agitatul preludiu la castelul din Klingsor, la *Parsifal ; suspense* la conspirația, din scena vînătorii, în *Götterdamerung... Suspense* pe care îl vom descoperi — în ciuda minunăției unei riguroase structuri — la *Wozzeck* și la *Lulú*. Și suspense este cel care — de ce am nega-o — ne așteaptă mereu de cîte ori *Sărbătoarea primăverii* se revarsă în «Dansul sacru». Fără a face caz de scrierile teoretice ale lui Stravinski, publicul a sfîrșit prin a găsi deja necesară acțiunea de *participare emoțională* într-o crescîndă «umanizare» — întrebuințez limbajul lui Teilhard de Chardin — a celor trei marionete din Petruška ; în jertfa rituală a fecioarei alese, soră scită a Ifigeniei ; în tabloul final (Georges Auric îl califica de *bouleversant)* din *Nunțile*, cu a sa aproape patetică sonoritate de clopote — clopote înrudite, dacă se observă bine, cu cele din finalul lui *Boris*.

Jean Cocteau nu era complet greșit cînd afirma că un anumit public s-a apropiat de Stravinski, timp de ani, cu un spirit foarte asemănător aceluia care pe un alt publiic îl îndrepta să realizeze peregrinări la Bayreuth pentru a se prosterna în fața aceluia pe care Niezstche îl calificase cîndva de «bătrîn Minotaur» ... Și azi ne întîlnim cu faptul că ascultătorii care asistă, de fiecare dată mai numeroși, la concertele compozitorilor moderni — ascultători obișnuiți, de aproape un secol și jumătate, a pretinde *emoții* și a le vedea satisfăcute — sînt avizi de surprize, avizi de aventuri, avizi ai *suspense*-ului, pe care muzica din secolele anterioare le ignorase cu totul.

Se așteaptă minuni din jocurile aleatorii, din orchestrațiile insolite, din schimburile și interpelările de părți, ale colajului care aruncă deodată *Sonata appassionatta* sau o frază de Mozart în arsenalul de percuții al *batucadas*-elor braziliene sau într-un vibrant zgomot de talgere asiatice.

Un zîmbet de sacrilegiu iluminează figurile cînd un instrument este supus unor eforturi străine funcțiunilor lui firești, sau cînd o temă de simfonie faimoasă, scoasă din contextul ei, se prezintă acolo unde este așteptată mai puțin. Fiecare aude propriile sale pulsații în timpul tăcerilor îndelungate ce separă notele, acordurile, pe care exemplele lui Webern le-a dus la cele mai extreme implicații. (Într-o partitură — de altminteri destul de interesantă, — ce a avut de curînd premieră la Paris, s-a putut «asculta» o liniște de mai mult de un minut, întreruptă brusc de o formidabilă lovitură de gong.) Și dacă într-adevăr introducerea de instrumente și *moduri* orientale în muzica actuală înseamnă o îmbogățire certă, nu trebuie să pierdem din vedere, totuși, că mulți, uitînd aspectele strict sonore ale problemei, așteaptă timbre noi, obsesii ritmice, înfășurări stereofonice, o *emoție* foarte asemănătoare celeia pe care o găseau «fumătorii de haşiș» ai lui Marcel Proust într-o audiție din *A cincea simfonie*.

Nu putem ști acum dacă unui anumit academism care a zămislit, o perioadă de timp, *emoția* wagneriană (trebuie reamintit că mai mult de cincizeci de partituri lirice, scrise între 1880 și 1920, au murit la naștere din vina acestei emoții...) nu îi va urma acum un nou academism emoțional : cel al lui *tohu-bohus triomphants* (Rimbaud) ce face să sune acum, în întreaga lume, cele mai bune ansambluri instrumentale și electronice ale timpului nostru. Această muzică a produs, în acești ultimi ani, un număr crescut de opere puternice, convingătoare, magnifice. Aș spune chiar, puține epoci ne-au dat, și aceasta în timp de douăzeci de ani, atîtea personalități demne de atenție. Însă este neliniștitor de observat că în jurul coloanelor templului se agită acum atîția tineri doctori care, pentru a explica procesul creației muzicale, întrebuințează un limbaj bîntuit de vocabule luate din matematică, din structuralism, marxism, psihoanaliză, limbaj ce invocă nume ca Marcuse și Mao Tse-tung, atunci cînd nu invocă anumite viziuni ale Orientului. Cu aceasta — fenomenul nu este nou — se ivește pericolul de a confecționa noi *Dicționare de idei primite*.

Ieri, Bouvard-zii și Pecuchet-ții exegezei muzicale s-au numit Hanslick, Riemann, Camille Mauclair, Combarieu, sau acel — i-am uitat numele — care a scris la Paris, după premiera *Nunților*, că în

această partitură se observă influențele lui Schönberg și a *jazz*-ului (sic). Astăzi conviețuim cu teoreticieni muzicali care, în tinerele lor reviste, vorbindu-se de creația sonoră, știu s-o facă doar în funcție de «parametri», «sintagme», conținut «istorificant» sau «istorificat», pentru a ajunge (citez textual) a ne descrie execuția unei opere, ca a «unui grup închis asupra lui însuși care sprijină principiile relațiilor sale asupra aducerii la un factor comun imediat a elementelor eteroclite ale unui discurs muzical fărîmat, sistem la care se referă...» I-am cunoscut pe Bouvard-zii și Pecuchet-ții «emoției», ai «inspirației», ai «sentimentalismului», ai «infernalei voluptuozități wagneriene». Prin anul 1920 am cunoscut pe Bouvard-zii și Pecuchet-ții care pentru a explica anumite partituri, recurgeau la comparații picturale, vorbind de «dezumanizare» și de «abstracționism»... Acum sîntem chemați să conviețuim cu Bouvard-zii și Pecuchet-ii științifismului analitic. O retorică îi succede alteia. Însă muzica, dăruită propriilor și legitimelor sale *emoții,* care sînt cele ale unei evoluții perpetue, organice, care nu are nevoie de veșnica și periculoasa sensibilitate a publicului, poate spune, la fel ca Alice de Lewis Carrol : *I'm never sure what I'm going to be, from one minute to another...*

Suplimentul duminical al ziarului *Times, Londra*, iulie 1972.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Despre compozitori 5

Villa-Lobos vorbește despre muzică 6

Păreri ale lui Villa-Lobos 7

Edgar Varèse 9

Stravinski și Skriabin 18

Richard Wagner (1813-1883-1963) 19

1809 (Joseph Haydn) 1959 22

Anul Mozart 23

Beethoven cel de fiecare zi 24

Schubert: legendă și realitate 26

Centenarul lui Schumann 28

Corespondență de giganți 29

Reabilitarea lui Mahler 31

Un domn numit Mahler 32

Premiul lui Hndemith 34

Luther și Bach 36

Weber precursor 37

Reapariția unui compozitor 39

Serghei Prokofiev (I) 40

Serghei Prokofiev (II) 42

Serghei Prokofiev (III) 43

1915 — Aleksandr Skriabin — 1955 45

Chopin și literatura 46

Scanned with OKEN Scanner

Liszt, un mare necunoscut 48
1945 (Béla Bartók) — 1955 49
1881 (George Enescu) — 1955 51
Un nume tabu 52
Centenarul lui Puccini 54
Bătrînețea lui Rossini 56
1875 (Charles Ives) — 1954 58
Idei ale lui Frank Martin 59
Hector Berlioz 61
Augusta Holmes 62
Debussy văzut de Boulez 64
Istoria unei premiere 65
Noi scrisori inedite ale lui Debussy 67
Un Ravel necunoscut 69
Erik Satie, profet și renovator 70
Înregistrarea lui Socrate 75
Un mare muzician 76
Ultimele zile ale lui Honegger 78
O operă bufă a lui Poulenc 79

Interpreți 83
Amintirea lui Kleiber (I) 84
Amintirea lui Kleiber (II) 85
Geniu și aparență 87
Furtwängler interpretează pe Brahms 89
Arturo Toscanini 90
Ataulfo Argenta 92
Sir Thomas în serios și în glumă 94
Șaliapin și Toscanini 95
Casals vorbește despre Bach 97

Scanned with OKEN Scanner

Einstein, muzician 99
1890 (Adolfo Salazar) — 1958 100

Muzicologie 103

O mare premieră la opera din Paris 104
Mathis, pictorul 107
Operă atonală la Salzburg 108
O imprimare așteptată cu rîvnă 110
Mandarinul miraculos 111
Orfeu de Monteverdi 112
Păpușile meșterului Pedro, de Manuel de Falla 114
Cîntecele de leagăn 116
The Racke's progress (I) 117
The Racke's progress (II) 118
Salomea și Lohengrin 120
O înregistrare fundamentală 122
Lecția unui disc 123
Zbor de noapte 124
Atlantida 126
Porgy and Bess în Europa 127
Ariana la Naxos 129
Ascanio la Alba 130
Dezbatere în jurul Simfoniei a noua 132
A cincea simfonie a lui Prokofiev 133
O operă mare 135
Operă de geniu 136
Falstaff 138
Singularitatea operei *Carmen* 139
Verbina Palomei 141
Dalibor 143
Castelul lui Barbă Albastră 145

Scanned with OKEN Scanner

Jazz-ul şi muzica cultă 147
Concerte la Varşovia 148
Seniorul din Glyndebourne 150
Darmstadt 151
Discul şi execuţia directă 153
Colecţionarul de discuri 154
Reproducere şi traducere 156
Vizibil sau invizibil 158
Artă şi economie 159
Grafologie muzicală 161
Descoperirile unui regizor 162
Muzici de cinematograf 163
Genealogia cupletului 165
Tinerii şi critica 167
Polemică şi critică 168
Muzică de cameră 170
Primul concert al lui Ormandy 171
Concertul lui Horenstein 173
Schönberg — Mahler 175
Orchestra simfonică din New York 176
Al doilea concert al lui Horenstein 178
Wagner în rugul lui Hitler 180
Secole de mari inovaţii 181
Estetica lui Debussy 183
Mitul *Celor Şase* 187
Inovatori ce nu par a fi 189
Greutatea unui mesaj 191
Preferinţe revelatoare 192
Îmbătrînire relativă 194
O nouă şcoală 195

Scanned with OKEN Scanner

Muzica italiană în 1957 197
Cei ce revin la matcă 199

Muzica în teatru 203
Triana la Opera Comică 204
Amintirea unei mari dansatoare 207
O stagiune wagneriană în 1896 208
Strălucirea Bayreuth-ului 210
Priviri spre Bayreuth 212
Zarzuele 213
Înapoi la operă 215
Istoria „Teatrului real“ 217
O întîlnire la Scala din Milano 218
Celebrul teatru Covent Garden 220
Frumoasa istorie a teatrului Scala 221
Opera din Viena 223
Shakespeare și opera 224
O stagiune prodigioasă 225

Gînduri despre muzică 227
Despre arta de a începe devreme 228
Lecția pădurii 229
Virtuozitate și rutină 231
Eschil, autor modern 233
Puterea mijloacelor simple 234
Tenacitatea scrisului 236
O anchetă dificilă 237
Două puncte de vedere 239
Simfonii condensate 240
Despre simplificare în muzică 242

Scanned with OKEN Scanner

Trei teze exemplare 244
Sunetul și realitatea 246
Compozitorul și executantul 247
Profesiune inutilă 249
Artă și tinerețe 251
Problema „originalelor“ 252
Prejudecată antioperistică 254

Eseuri 257
Despre folclorismul muzical 258
Muzică și emoție 269

Scanned with OKEN Scanner

Redactor
MIRCEA M. ŞTEFĂNESCU

Tehnoredactor
GEORGE MĂGUREANU

Bun de tipar : 30.01.1991

Coli de tipar : 18

Tiparul executat : Piaţa Presei Libere nr. 1, la Combinatul Poligrafic Bucureşti, România
sub comanda nr. 183

Scanned with OKEN Scanner

Alejo Carpentier s-a definit la mijlocul acestui secol drept unul dintre cei mai importanți comentatori ai vieții muzicale europene, latino-americane și nord-americane, fiind în egală măsură eseist rafinat și critic muzical de excepție.

Cu volumul de față cititorului român i se dăruiește imaginea plină de vivacitate a marii muzici pe un spațiu planetar atît de vast și populat de mentalități și tipologii umane diverse, insolite și emoționante totodată.

Alejo Carpentier a consacrat și a investit valorile componistice și interpretative ale timpului său cu aprecieri și considerații care își păstrează cu strălucire și astăzi noutatea și interesul.

MIRCEA M. ȘTEFĂNESCU

ISBN 973-42-0079-8

Lei 61

Scanned with OKEN Scanner